Héroïnes et Actrices

A

MONSIEUR

LOUIS DUMONT-WILDEN

Hommage affectueux

L'AUTEUR.

HÉROÏNES

& ACTRICES

par

A. MICHEL



Bruxelles

IMPRIMERIE TH. DEWARICHET

52, Rue de la Montagne, 52

—

1906


LIBRARY
AUG 17 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

A part le vaudeville et la farce, toute pièce a des dessous que l'imagination du spectateur peut creuser à loisir; toute pièce est suggestive; toute pièce bien ou mal faite, nous laisse la latitude d'élargir son cadre et de prolonger son action dans des milieux nouveaux.

G. RENCY.

La critique littéraire... tâche éternelle, en somme, puisque chacune des générations n'a guère pu exprimer sur les ouvrages du passé que ce qu'elle sentait particulièrement de leur beauté, et aussi ce qu'elle réprouvait de leur esprit.

M. WILMOTTE.

Il n'est pas nécessaire que l'auteur toujours invente. Le lecteur peut prendre déjà un vif plaisir à voir exprimer ce qu'il a lui-même pensé et senti, quoique confusément.

Héroïnes et Actrices

I

« Cherchez la femme » est un axiome connu et admis dans le monde des cours d'assises comme chez les historiens-philosophes qui recherchent les causes secrètes des grandes catastrophes politiques et chez les moralistes et romanciers qui racontent et analysent les intrigues et les malheurs de la vie privée. « Cherchez la femme », doit être aussi l'axiome de quiconque veut comprendre l'évolution et les manifestations de la vertu, du bien et de l'art.

« Rien ne vaut l'éducation des langes », assurait Napoléon. L'histoire des grands caractères, des nobles âmes, c'est en grande partie l'histoire des mères admirables qui formèrent ces caractères et ces âmes. « Il est impossible, disait Ambroise, en parlant d'Augustin, à Monique, que le fils d'une telle mère périsse. » Le catholicisme qui se dit la religion de l'Absolu ne peut se vanter d'échapper à cette universelle loi naturelle de l'influence féminine. Il aurait d'ailleurs mauvaise grâce à se plaindre de ce que cette loi s'applique aussi à lui. Si dans presque toutes les hérésies qui déchirèrent la tunique de l'unité catholique, l'action d'une femme s'est fait sentir, évidente ou secrète, mais toujours réelle et efficace, l'Eglise, par contre, ne citerait pas une seule des grandes œuvres de charité qui font son légitime orgueil, près du berceau de laquelle une femme ne se soit pas trouvée. Tous les siècles ont connu cette collabo-

ration mystique de l'homme et de la femme. Il suffit de nommer après Jésus et les Saintes Femmes, Jérôme, le rude Jérôme et la douce Paula, Benoît et Scholastique, François d'Assise et Claire, François de Sales et Jeanne de Chantal, Vincent de Paul et Louise de Marillac, immortelles héroïnes de la charité que l'on ne comprenait pas alors, que beaucoup aujourd'hui encore ne comprennent pas sans l'épithète un peu exclusive de : chrétiennes, mais qui au fond sont humaines et féminines bien que religieuses aussi (1).

Est-il nécessaire d'esquisser même l'histoire de l'influence féminine dans les arts, la poésie et la littérature? Combien d'artistes ne durent pas leur inspiration

(1) Seul Ignace de Loyola semble avoir échappé à cette influence secrète. De là peut-être le caractère plus rude de son œuvre et l'antipathie plus accentuée qu'elle rencontra toujours.

ou lointaine ou prochaine à quelque Béatrice ou à quelque Laure? Combien d'entre eux ne doivent pas leur plus pure gloire à ce fait d'avoir été ravis par la beauté de la femme, par son charme plus puissant encore, et d'avoir su exprimer au vif sa vie à la fois physique, intellectuelle et sentimentale? Sentimentale surtout, car la raison de la femme c'est son cœur encore et l'intensité non moins que la délicatesse de ses sentiments, voilà ce qui donne à sa physionomie ce rayon limpide et chaud bien supérieur à la régularité des traits.

Mais de tous les genres littéraires c'est le théâtre sans doute qui a le mieux et le plus souvent exalté la femme. C'est là qu'on retrouverait en sa plénitude plus entière « tout le bien » et aussi tout le mal » qu'on a dit de la femme (1)? Cela est si vrai que la majorité des pièces de toutes

(1) Voir le livre de M. Emile Deschanel qui porte ce titre.

sortes : tragédies et drames, comédies, opéras et opérettes, portent des titres féminins. Parcourez le catalogue théâtral des Grecs et des Français, les deux peuples qui comptent surtout en art dramatique : Vous avez Les Euménides et les Suppliantes; Electre et Antigone; Alceste, Hécube, Andromaque et Iphigénie à Aulis; Lysistrata, les Femmes aux fêtes de Cérès et les Harangueuses; Bérénice, Andromaque, Iphigénie, Phèdre, Esther et Athalie; les Précieuses ridicules, l'École des Femmes et les Femmes savantes. Et pour aller jusqu'en notre siècle et citer au hasard : « Visite de noces, la Fille de Roland, la Dame aux Camélias. Carmen et Manon, Froufrou, Blanchette, la Petite fonctionnaire ». Combien d'autres œuvres dramatiques, sous un titre masculin, déguisent à peine leur matière féminine qui déborde! En combien aussi, contre même l'intention du poète, les personnages féminins s'imposent au pre-

mier plan à l'attention du spectateur et sont la source la plus puissante de son émotion. Remarquons encore que plus un écrivain est émouvant, charmeur, tragique et dramatique, « aimable bourreau des cœurs » comme disait de Racine Mme de Sévigné, plus aussi il s'est inspiré de l'ame féminine. Cela est vrai d'Euripide comparé à Sophocle et à Eschyle, de Racine comparé à Corneille, de Musset ou Dumas à Victor Hugo. Ne serait-ce pas une conséquence de cette matière féminine du théâtre que, d'ordinaire, le nombre de spectatrices l'emporte sur celui des hommes, alors que les préoccupations intellectuelles de ceux-ci sont en d'autres domaines littéraires beaucoup plus intenses? D'ailleurs si les hommes aussi ne laissent pas d'aimer le théâtre c'est assurément pour le bien et pour le mal qu'on y dit des femmes...

Cet intérêt féminin qui se dégage du théâtre sous toutes ses formes ne vient pas

uniquement des héroïnes de tout âge, de toute situation, de tout caractère qui sous nos yeux aiment et souffrent, agissent, parlent et s'agitent. L'âme de ces héroïnes que créa le poète demande à s'incarner au corps d'autres femmes qui, par leur accent de voix, leurs impressions de physionomie, leurs gestes et leurs attitudes achèveront de nous donner l'impression de la vie réelle et idéale. Entre l'héroïne et l'actrice il se fait comme une double collaboration. L'une inspire l'autre; chacune gagne ce que l'autre possède et apporte au théâtre. Aussi la différence est-elle grande entre une pièce sulement lue et une pièce à la fois lue et jouée. Les chefs-d'œuvre, ce sont les pièces qui résistent à cette double épreuve et qui s'en trouvent bien. Nous devons aux actrices le complément de notre plaisir dramatique commencé par le poète et ses héroïnes. Je ne parle même pas du charme, non à dédaigner pourtant, de leur fémi-

néité propre. J'affirme que le jeu des actrices sert à l'intégralité des personnages féminins.

Il faut reconnaître d'ailleurs que les femmes apportent d'ordinaire au théâtre un art sincère et consciencieux digne d'obtenir les éloges reconnaissants des spectateurs, des auteurs et aussi des héroïnes. C'est que, peut-être, l'âme et la chair féminines ont une vibrance particulièrement sensible. C'est peut-être aussi, que les femmes ont, plus que les hommes, plus que les acteurs, ces longues patiences qui sont le génie, a-t-on dit. Sauf exception, ce n'est pas à l'actrice qu'on a à reprocher de rester comme étrangère à son rôle et d'avoir même je ne sais quel petit air agaçant de se moquer du public. Aussi très légitimement, fait on aux interprètes féminins de nos théâtres un triple succès d'actrices, d'héroïnes et de femmes.

Les notes de théâtre qui composent ces pages s'inspirent de la double consi-

dération que nous venons d'exposer. Elles dégagent la féminéité d'un certain nombre de pièces, féminéité qui est souvent la pièce tout entière. Elles expriment aussi ce qu'une héroïne dut, plus d'une fois, de réalisme vivant et de puissance émotionnelle au jeu savant et naturel, à l'âme sincère d'une actrice. Notre intention, au reste, n'est pas d'être complet mais de suggérer aux lecteurs — aux spectateurs — un point de vue qu'ils pourront exploiter (1).

---

(1) On trouvera de préférence analysées dans ces pages les pièces qui sont et qui resteront au répertoire. Le moyen ainsi sera donné aux spectateurs et de préparer et de compléter leur compréhension et leur émotion.

II

JOSABETH

Ainsi que les mots, les œuvres littéraires ont des fortunes diverses avec les siècles qui ne se ressemblent pas. Il arrive que le point de vue changeant, l'intérêt d'une pièce de théâtre change aussi de nature, d'objet et de cause. C'est pourquoi il faudrait souvent, au seul point de vue de l'intérêt, modifier le titre de la pièce, lequel à l'origine signifiait pourtant bien et le sujet et la sorte d'intérêt. Par exemple, il est sûr qu'aujourd'hui l'*Athalie* de Racine ne nous offre plus le même

intérêt qu'au XVIIe siècle religieux, biblique et catholique. *Athalie (Joad* d'ailleurs eut fait aussi bien) continue à dénommer justement le sujet, l'action, la partie extérieure de la tragédie racinienne. Mais l'intérêt, à coup sûr, s'est déplacé et il nous faut un réel effort de rétroactivité historique pour goûter quelque chose des impressions de la cour de Louis XIV assistant à la représentation d'*Athalie.*

Sans compter que nous sommes beaucoup moins avertis des choses juives et bibliques — histoire, mœurs, noms — auxquelles à tout instant se réfère la tragédie en question, nous entrons mal dans l'âme de Joad. Le grand-prêtre nous semble un fanatique. Nous lui reprocherions volontiers de beaucoup trop s'occuper de politique. Ils sonnent mal à nos oreilles tolérantes des appels aux guerres religieuses, semblables à ceux-ci :

Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété ;
Du milieu de mon peuple exterminez les crimes.

Vraiment, nous trouvons Athalie autrement moderne en son esprit plus large. Ecoutez-la :

Laissons-là de Joad l'audace téméraire,
Et tout ce vain amas de superstitions
Qui ferme notre temple aux autres nations.

Son rôle, à elle, n'est-il pas comme celui de tous les gouvernements de maintenir l'ordre au dedans et la sécurité contre les ennemis du dehors ? N'y a-t-elle pas réussi ?

Par moi Jérusalem goûte un calme profond.

dit-elle.

Ce calme c'est Joad et ses turbulents lévites qui le troublent. Selon la mentalité religieuse qui règna jusqu'aux temps tout modernes, ils ne comprennent leur liberté que si l'oppression des autres y est incluse(1). L'édit de tolérance que publie Athalie ne fait pas leur affaire :

J'ai mon Dieu que je sers : vous servirez le vôtre
Ce sont deux puissants dieux.

(1) Voltaire ne comprend pas que Joad ne saisisse pas au bond la proposition d'Atalie, d'adopter

Pauvre Athalie ! C'est un enfant qui lui donne la riposte, un enfant instruit, fanatisé par l'école cléricale :

Il faut craindre le mien :
Lui seul est Dieu, madame ; et le vôtre n'est rien.

Après cela, ne croyez-vous pas que ce mot débonnaire mais clairvoyant d'Athalie :

J'aime à voir comme vous l'instruisez.

pourrait servir d'utile et puissant exposé de motifs à quelque projet de loi sur ou contre l'enseignement congréganiste, clérical et fanatique ?

Il est vrai que les 4[e] et 5[e] actes atteignent à une incontestable force d'impres-

Joad. « Car, que veut Joad ? Que Joas règne. Eh bien, il règnera après sa grand'mère ; cela arrangerait tout. » Mais la vérité c'est que Joad ne tient pas précisément à ce que Joas règne ; il tient à règner lui-même comme premier ministre du petit roi, ce qui est un peu différent.

F. SARCEY.

sion religieuse. Mais alors c'est l'idée religieuse, largement humaine, et acceptée par Athalie qui du drame se répercute dans notre âme ouverte à cette idée. Ce n'est plus le particularisme étroit et intolérant des Juifs. Ce particularisme nous est odieux, surtout quand nous le voyons amener Joad à user d'un guet-apens (1) contre son ennemie :

Surtout qu'à son entrée et que sur son passage,
Tout d'un calme profond lui présente l'image.

Et plus loin :

Allez, sacrés vengeurs de nos princes meurtris,
De leur sang par sa mort faire cesser les cris.

Et, il est bien vrai que Racine, en peignant le fanatisme juif, reste fidèle à la vérité historique. Mais, justement cette

(1) En cela conseillé et aidé par Abner un soldat traître à sa reine et à sa bienfaitrice. Toujours l'alliance du *sabre et du goupillon...!*

vérité historique le fait sortir de la vérité humaine qui est celle de tous les temps. Il nous faut un difficile effort pour nous redonner la mentalité de Joad ou des Inquisiteurs. Cette difficulté devient une impossibilité qui se tourne en sarcasme, quand il s'agit de nous faire adhérer — condition première de l'émotion — à tous les miracles controuvés que rappelle Joad, ou encore à ses accents prophétiques. Cela nous laisse froids. Et l'on dirait, qu'en une intuition géniale, même si elle est instinctive, le poète a prêté au rôle de Nabal le soin d'exprimer des sentiments non plus juifs mais humains et qui sont les nôtres. Ce personnage, à la lumière des idées modernes, — qui seront celle de l'avenir — prend un relief saisissant. Entendez le dire à Mathan, (un fanatique à rebours s'il n'était avant tout un traître de comédie, chargé de tous les crimes (1)) :

(1) Cupide, haineux, hypocrite, méchant, enfin plus méchant qu'Athalie.

Qui peut vous inspirer une haine si forte ?
Est-ce que de Baal le zèle vous transporte ?
Pour moi, vous le savez, descendu d'Ismaël,
Je ne sers ni Baal, ni le Dieu d'Israël.

Il n'est pas sûr pourtant que Nabal fut un athée, pas plus que Voltaire, qui, lui aussi, aimait peu le fanatisme de Joad, et a, de ce chef, assez critiqué le chef-d'œuvre de Racine. Mais, plus que par ses paroles, c'est par son silence et ses attitudes (fort bien rendues par l'acteur (1)), que Nabal exprime tout son dédain pour ces petites querelles de boutiques et de temples.

Après l'intérêt religieux — fort réduit pour nous — il y a dans Athalie l'intérêt patriotique. Celui-ci plus durable dans l'évolution sociale, est loin par contre d'avoir tout le relief possible dans la pièce. Avant de personnifier le principe national et le principe gouvernemental, Joas est

(1) Au théâtre du Parc, à Bruxelles, 2 mai 1906.

le bénéficiaire et le représentant de l'idée théocratique. Il doit fidélité à la constitution divine. Joad interroge :

Et vous, à cette loi, votre règle éternelle,
Roi, ne jurez vous pas d'être toujours fidèle ?

Et Joas répond :

Pourrais-je à cette loi ne pas me conformer ?

Heureusement que Joas n'en fera rien, et, en vérité, l'auditeur applaudit aux insinuations prophétiques et de Joad et d'Athalie qui montrent le petit roi aujourd'hui fanatisé, plus tard « indocile à ce joug », « fatigué de la Loi ». Heureusement surtout que, dans l'enseignement politique de Joad, les principes étroits du théocratisme juif se relèvent et s'attendrissent de préceptes moraux simplement humains qui, enveloppés de la forme racinienne, donnent une impression de parfaite beauté. Quelle fierté heureuse

on a à redire ces nobles et beaux vers :

Loin du trône nourri, de ce fatal honneur,
Hélas ! vous ignorez le charme empoisonneur.

Et ces autres :

Entre le pauvre et vous vous prendrez Dieu pour [juge ;
Vous souvenant, mon fils, que, caché sous ce lin,
Comme eux vous fûtes pauvre; et comme eux [orphelin.

Le merveilleux poète qui est aussi un profond psychologue et un grand moraliste prête vraiment ici (1) à Joad toute la pénétration d'un Machiavel avec toute l'élévation d'un Sénèque ou d'un Fénélon. Mais il reste vrai que, dans Athalie, l'intérêt moral et l'intérêt national sont subordonnés à l'intérêt religieux — celui-ci étant pour nous très réduit à cause de son caractère d'exclusion et de fanatisme. A peine si, çà et là, la note patriotique retentit

(1) Acte IV, sc. 3.

dans les accents élégiaques du chœur. Celui-ci déplore le culte du vrai Dieu abandonné plus qu'il ne pleure les maux de la nation. Et puis, Jérusalem n'est-elle pas prospère et respectée sous le gouvernement d'Athalie, sorte d'Élisabeth d'Angleterre ou de Catherine de Russie? Athalie ne se fait cruelle et persécutrice que par la nécessité de combattre les menées des dévots factieux (1). Mais Athalie, dira-t-on, n'appartient pas à la famille de David et elle a usurpé le trône de Joas son petit-fils? Cette question de légitimité pouvait suffire à soulever la révolte des Juifs. Aujourd'hui, les révolutions nombreuses et peut-être aussi une raison moins abandonnée au sentiment, nous ont habitués à distinguer le patriotisme de l'attachement à telle ou telle famille

(1) Pour croire le contraire, il ne faudrait pas s'en rapporter à Abner (acte I, sc. 1). D'ailleurs, Abner se voit réduit à incriminer Mathan plus encore qu'Athalie.

royale. Joad met vraiment de la mauvaise volonté à vouloir trouver tyrannique la domination d'Athalie. Encore bien, tout comme un vulgaire parti réactionnaire des temps modernes, lui faut-il recourir pour atteindre à son but politique — le renversement de la République, pardon, d'Athalie — à de trop aisées récriminations d'ordre religieux. Sans cesse il met la religion au service de la politique et celle-ci au service de celle-là. Et voilà ce qui agace extrêmement des spectateurs modernes et les empêche d'embrasser sans arrière pensée, avec ardeur et émotion, le parti de Joad et de Joas (1).

(1) Après avoir rapporté l'analyse *voltairienne* d'Athalie faite par F. Sarcey, M. J. Lemaître (Impressions de théâtre, 4e série) conclut « Athalie est la plus profonde des tragédies politiques ». Et il ajoute, donnant raison aux critiques de Voltaires, de Sarcey et aux nôtres... « Si nous n'étions venus trop tard dans un monde trop vieux, Athalie serait vraiment pour nous ce que fut pour les Athéniens l'Orestie ou Oedipe à Colone : le drame national et religieux par excellence. »

Mais le spectateur moderne sympathise de tout son cœur avec Josabeth. Voilà, au sentiment moderne, la véritable héroïne de la tragédie de Racine. En elle nous reconnaissons la vérité humaine, féminine et maternelle et cette vérité nous prend aux entrailles, nous émeut, nous tire des larmes. Racine a merveillement noté toutes les palpitations de ce cœur de femme et de mère; en cela l'auteur d'*Athalie*, qui est aussi l'auteur d'*Andromaque* et de *Phèdre,* montre de quel sens de la nature humaine il était doué. Son génie ici se déploie simple, juste, logique, sans nulle convention artificielle, demi sincère et embarrassée comme celle qui tantôt, le rivant à des dogmes religieux contre nature, gênait son libre essor.

Dès le début, quand Joad lui annonce ses projets de révolution politique et religieuse, c'est chez Josabeth un cri de mère. Elle ne voit que le péril que ces grands

projets vont faire courir à son fils adoptif.

Hélas ! de quel péril je l'avais su tirer !
Dans quel péril encore il est près de rentrer !

C'est qu'elle aime Joas d'un amour sensible, apeuré, presque mièvre et en tous cas plus fort que sa raison.

Même, de mon amour craignant la violence,
Autant que je le puis j'évite sa présence,
De peur, qu'en le voyant, quelque trouble indiscret
Ne fasse avec mes pleurs échapper mon secret.

Comme elle s'informe de son bouillant époux si l'entreprise révolutionnaire est assurée du succès ! Comme elle pourvoit à la sécurité personnelle de Joas ! Oh ! sa terreur que l'enfant douloureux et bien-aimé ne se retrouve en ce décor sanglant dont chaque détail lui est resté depuis le jour où une première fois elle sauva Joas! depuis le jour où :

Mes pleurs du sentiment lui rendirent l'usage ;
Et, soit frayeur encore ou pour me caresser,
De ses bras innocents je me sentis presser.

Et Joad lui-même, le rude Joad est ému à cette tendresse maternelle si frémissante :

Vos larmes, Josabeth, n'ont rien de criminel.

Il est touchant de suivre ainsi cette mère qui enveloppe d'une telle sollicitude son fils adoptif. Voyez la, à la scène de l'interrogatoire, empressée à répondre pour Joas, et, quand Athalie lui a imposé silence, tremblant que l'enfant ne se compromette par l'une de ces réponses inspirées du fanatisme de Joad :

Daigne mettre, grand Dieu, ta sagesse en sa
[bouche !

Mais le petit Joas a répété innocemment l'une des leçons que lui apprirent ses maîtres :

Le bonheur des méchants comme un torrent
[s'écoule !

La colère d'Athalie gronde.

Ces méchants, qui sont-ils?
Interroge-t-elle. Mais déjà Josabeth, éplorée, est intervenue :

Hé, Madame ! excusez un enfant...

Athalie — en cela bien femme — s'est prise de pitié, presque d'affection, pour le doux enfant. Mais Mathan n'a pas de ces sensibilités féminines et il vient sommer Josabeth de lui livrer, de livrer à Athalie....

Eliacim !

Interrompt, égarée, Josabeth. Oh ! les beaux cris de mère, de mère qui défend ses petits avec une colère égale à sa tendresse, telle une hyène. Ecoutez sa douleur qui s'exhale en reproches sarcastiques :

J'admirais, si Mathan dépouillant l'artifice,
Avait pu de son cœur surmonter l'injustice,
Et si, de tant de maux le funeste inventeur
De quelque ombre de bien pourrait être l'auteur.

Sauver son fils ! voilà sa préoccupation. Que lui importe pour l'enfant cette cou-

ronne royale problématique ! Que lui importent les espérances davidiques ! Par dessus tout, elle veut que son enfant vive. Faut-il le transporter aux plus affreux déserts ?

Je suis prête.

Dit-elle.

Pour rappeler cette mère adoptive — plus mère que les vraies mères — à d'autres idées, il faut tout le prestige et presque les menaces du grand prêtre :

Quels timides conseils m'osez-vous suggérer ?

Et encore :

Quoi ! vous ne craignez pas d'attirer sa colère (1)
Sur vous et sur ce roi si cher à votre amour ?

Dès ce moment Josabeth se tait. Mais que son silence est maternellement éloquent ! Elle arrose de ses larmes le bandeau royal dont on l'oblige à ceindre la

(1) De Dieu.

chevelure bouclée de Joas. Elle assiste, défaite, agitée, craintive aux dernières péripéties de la tragédie qui se joue. A peine, si, de son cœur trop plein une prière, un cri de terreur s'échappe. Elle n'ose s'avouer à elle-même ses craintes et pourtant elle ne peut en détourner son esprit... Enfin, Abner s'est déclaré pour Joas contre Athalie et celle-ci prise au piège est tombée sous les coups des sicaires de Joad. Josabeth respire... Mais le poète ne lui a prêté aucune parole de joie ou d'actions de grâces. Ces joies maternelles sont de celles qui se sentent avec la discrétion de la femme. Son enfant vit... c'est assez! et Josabeth, après la victoire, reste assez insensible aux titres, aux honneurs, à la puissance qui deviennent le partage d'Eliacim, à présent le roi Joas. Pourtant la mère a rendu hommage au pouvoir suprême de l'héritier de David. Comme le grand prêtre, elle a ployé les genoux devant cet enfant-roi. Mais ici encore, ce

que voit le spectateur et ce qui le touche, c'est moins l'apothéose du principe monarchique devant lequel s'incline et s'humilie jusqu'à une mère que l'apothéose de l'amour maternel et de l'amour filial. Car une femme est-elle jamais plus grande que lorsque, près de son fils, elle se réclame uniquement de son titre de mère, de son amour et de son dévouement? Toute cette scène serait à citer. Elle est merveilleuse de délicatesse en Joas comme en Josabeth. Au moment où est déclarée la vraie naissance de Joas, celui-ci semble ravi de donner à sa mère adoptive un titre qu'elle a si bien mérité par sa sollicitude et ses larmes. La femme parle à son roi, mais c'est le fils qui répond à sa mère :

— O roi, fils de David !
— O mon unique mère !
— Vous savez donc quel sang vous a donné la vie?
— Et je sais quelle main sans vous me l'eût ravie.
— De votre nom, Joas, je puis donc vous nommer:
— Joas ne cessera jamais de vous aimer.

Tel est ce personnage de Josabeth,

expressive personnification de tous les sentiments naturels : l'amour, le dévouement, la sollicitude, les alarmes. Racine a merveilleusement compris et rendu le cœur et le langage maternels. Mais le langage n'est pas la seule forme, ni même la plus adéquate, pour exprimer le cœur d'une mère. Il y a les gestes, les attitudes, les impressions de physionomie, les silences douloureux, les tressauts de sensibilité physique. Tous ces éléments venaient animer le rôle de Josabeth, grâce au jeu sincère et savant de l'actrice. Celle-ci avait peut-être un léger excès d'art et de jeunesse..... Mais comment reprocher à une femme sa jeunesse.... Et puis quelle impressionnante façon d'exhaler la douleur, la crainte ! Quels accablements douloureux lorsque, brisée par les souvenirs sanglants du passé, par ses appréhensions d'un avenir également horrible, elle s'appuyait sur la force un peu rude du grand-prêtre, laissant sa tête retomber sur la poitrine de Joad. Comme

ces bras nus au modelé parfait, exprimaient en leurs contorsions artistiques une désespérance infinie! Quelle image de la douleur lorsque ces bras se croisaient pour cacher le visage éploré de Josabeth. Telle la Niobé antique..... Et quelle pureté aussi d'amour et de respect maternel quand Josabeth, quand l'actrice chargée de ce rôle, prenant entre ses mains la tête innocente de l'enfant-roi, déposait au front de celui-ci un baiser à la fois ardent et discret! Et ainsi, grâce à la collaboration du poète et de l'actrice, l'image profondément vraie de la mère apparaissait aux yeux des spectateurs, émus de ce spectacle, comme on l'est de toute réalité haute et sincère.

Le personnage de Josabeth suffirait donc, à notre avis, pour faire vivre la tragédie biblique de Racine, pour lui garder une puissance d'émotion immortelle comme la nature. La Harpe (1) a donné

(1) Cours de littérature.

une preuve de plus de sa critique conventionnelle et superficielle en admirant dans Joad « tout ce qu'il y a de plus intéressant » et du côté d'Athalie « tout ce qu'il y a de plus odieux ». Mais surtout, nous trouvons bien faible et fausse l'appréciation qu'il émet sur le personnage de Josabeth, qui, dit-il « est si loin du grand sentiment de la maternité auquel rien ne peut se comparer » et qu'il appelle « un personnage secondaire ». Cela est peut-être vrai si l'on envisage les degrés de parenté entre Josabeth et Joas ou l'action extérieure de la tragédie. Mais qu'il en est autrement si l'on tient compte de l'émotion dramatique et de ce qui la produit. Voltaire a dû à son esprit plus moderne comme à sa perspicacité naturelle de voir plus juste et plus profond que La Harpe.

L'amour maternel, voilà ce qui demeure de puissance émotionnelle simple, profonde, naturelle et immortelle dans l'*Athalie,* de Racine. Cette beauté est et

restera accessible à tout les temps, à toutes les civilisations, à tous les hommes. Le reste exige un effort réflexe trop considérable. Nous n'avons plus la mentalité de Joad et ce que nous voyons encore autour de nous de cette mentalité, serait assez de nature à nous indisposer contre le héros de Racine. Il est fané aussi l'intérêt que les contemporains pouvaient prendre aux allusions parfois transparentes que le poète fit dans sa pièce à la cour de Louis XIV et à la personne de ce prince (Act. III, Sc. 8 — Acte IV, Sc. 3) au duc de Bourgogne (préface de Racine, Act. II, Sc. 9 — rôle de Joas) à l'œuvre de Saint-Cyr que patronait Mme de Maintenon et où la pièce fut tout d'abord représentée (voir les chœurs). Mais un autre intérêt qui s'ajoute à la pièce en dehors du personnage de Josabeth, intérêt également permanent, c'est celui de ce langage facile, harmonieux et pourtant plein et neuf qui annonce si bien un génie maître de lui, fait des plus

pures et des plus fortes qualités helléniques : le goût, la puissance de psychologie et de sentiment, le naturel, la sincérité, le bel équilibre de la pensée et du style. Tel fut Racine (1).

(1) Et maintenant qu'on me permette une douce vengeance contre un journaliste avec qui, un jour, je causai de Racine. Ce journaliste — cette race est sans pitié — s'étonnait de mon admiration pour l'auteur de Phèdre et d'Athalie. A l'entendre, il ne restait rien, rien de Racine, bien plus, il n'y avait jamais rien eu en Racine. Des mots, de belles phrases, des maximes archibanales, c'était tout Traduisez Racine, disait ce journaliste au ton tranchant, il ne restera rien... Fort inutilement, j'avais fait la concession que certains aspects, idées et pièces du grand tragique avaient vieilli : il eût fallu que j'acceptasse de dire qu'il n'y avait rien en Racine! Avec toute l'histoire littéraire qui compte, je me refusai à un tel aveu Peut-être, mes lecteurs m'imiteront-ils et partageront-ils mon avis que l'opinion barbare de ce journaliste méritait d'être punie, en étant publiée!

III

EVA

Il ne s'agit pas de notre première mère Eve, ni de la grande Eve, fille de la fameuse Mme Humbert aux millions. C'est le génie germanique, c'est Wagner qui imaginèrent de donner ce nom un tantinet ridicule pour nos esprits gaulois — nés malins — à la douce et pâle héroïne d'amour des Maîtres chanteurs de Nuremberg.

On dit, qu'en cet opéra, le maître allemand a mis toute sa vie artistique et sa rancune, par l'art adoucie, contre les

hommes — critiques ou public — qui d'abord accueillirent mal ses œuvres inspirées de procédés nouveaux. Faut-il pour cela approuver d'un fanatique wagné rien ces mots, discutables, je crois, et en leur sens général et en telle ou telle idée de détail : « Les Maîtres chanteurs de Nuremberg — dit ce fanatique — sont le triomphe d'un homme de génie qui longtemps mordu par l'envie et assourdi par les *sots*, se venge un beau jour de cette horde de *pédants* et d'*imbéciles*, en composant quelque prodigieuse *bouffonnerie* dans laquelle il traîne en pleine lumière ses obscurs blasphémateurs ». Oh ! oh ! Wagner, Dieu puissant apaise tes foudres irritées ! Je trouve aussi ces paroles de Catulle Mendès grandiloquentes et naïves, (les deux souvent vont ensemble) : « C'est parce que le génie est clément que ses représailles, à force de bonne humeur, sont sans cruauté ». Evidemment.... Pour moi, je n'ai pas vu dans les Maîtres chan-

teurs de Nuremberg une étude profonde, ni de l'envie, ni de l'amour. Il y a ceci et cela mais superficiellement. L'opéra est bien plutôt un tableau légendaire et national à la gloire de Nuremberg, la vieille ville allemande, évangélisée par un disciple de Jean-le-Baptiste (1) et patrie du chansonnier Hans Sachs.

Peu de pensées, peu de maximes bien frappées, une action dramatique assez maigre, qui n'avance pas, ne se précipite pas *ad eventum*. Le dernier tableau du 4e acte est certes parmi les plus beaux spectacles d'art, de couleur, de chant qu'on puisse voir ou entendre. Mais enfin, c'est un spectacle surtout, un décor, l'exécution d'une cantate en l'honneur du jeune et beau Walther, gloire poétique de Nuremberg dont il renouvela l'art poétique. La

(1) Telle est la légende qui là comme ailleurs rattache les origines chrétiennes aux successeurs immédiats des apôtres du Christ, si pas à ces derniers même.

musique, bien que wagnérienne, m'a semblé divine. Cela évidemment est peu chantant, un peu fatigant et vous noie comme en un bain de sons. Mais la richesse des thèmes est grande et nombreux sont les morceaux exquis, chantonnants, expressifs, simplement beaux. Une fois de plus, ma conviction s'est ancrée que le génie ressemble au génie, que les procédés particuliers sont peu de chose quand l'inspiration égalise les artistes. Les *Maîtres Chanteurs* de Nuremberg n'ont-ils pas cet avantage qu'on peut sans perte sensible négliger ce qui se passe sur la scène, l'action dramatique, le jeu des artistes, les décors, et être tout oreilles pour accueillir les harmonies sublimes et variées de la musique ?

Pourtant, il est une scène de l'opéra wagnérien qui, en dehors de sa valeur musicale, mérite d'être regardée pour son décor et pour sa douce émotion d'amour. C'est la scène où le ridicule Beckmesser

donne une sérénade sous les fenêtres d'Eva, tandis que celle-ci près de là, dans la verdure délicieusement fraîche d'une forêt, épanche son âme en celle de Walther et écoute de celui-ci les paroles très touchantes, parce que très sincères. Ce n'est peut-être pas le seul endroit de la pièce où le spectateur rêve, soit ravi. Mais c'est le seul, je crois, où il soit remué par un grand sentiment humain, par cette vieille et toujours jeune chanson de l'amour, lequel tend à l'union malgré la tyrannie séparatrice des hommes et des circonstances. Ce n'est plus, ici, une action surtout extérieure ou la passion se dilue et s'estompe dans le tumulte de la foule. C'est la vieille concentration — combien puissante ! — de l'art classique, la lutte intime, l'action qui gronde à l'intérieur de deux âmes. Grâce à cette scène la douce et pâle Eva prend rang parmi les grandes amoureuses, parmi les personnifications idéales de ce beau mal, douloureusement cher, d'amour.

L'héroïne wagnérienne garde pourtant son caractère particulier, d'autant plus que ce soir-là, au théâtre de la Monnaie de Bruxelles, Mlle Donalda prêtait la fraîcheur de jeu et de voix et la grâce délicate qu'il faut à l'incorporelle et un peu mystique Eva.

IV

BLANCHETTE (1)

Avec *La robe rouge* c'est assurément *Blanchette* qui compte le plus dans le bagage dramatique de l'auteur probe et vigoureux mais toujours un peu fruste de : *Bernard Palissy, Ménage d'artistes, les Bienfaiteurs*, *l'Evasion*, *les Avariés*. Sous une forme adoucie *Blanchette* est passée du Théâtre Libre et du Théâtre Antoine (2) au répertoire du Théâtre français.

(1) Théâtre Molière, à Bruxelles, août 1906.

(2) Donnons ici la dédicace de l'auteur de Blanchette à Antoine. Elle est tristement suggestive.

Mon cher ami,

Pendant dix ans, j'ai promené des manuscrits

La garantie est bonne qu'on ne sera pas déçu en l'espoir de trouver un spectacle d'art et de pensée dans cette pièce qui manifesta en effet le talent maître de soi du dramaturge moraliste et social qu'est M. Brieux.

Dans *Blanchette* il y a de la grâce d'abord. Le nom lui-même est évocateur de féminines suavités avec même une pointe de mignardise. Comme les chefs-d'œuvre, cette comédie vaut en effet par de petits côtés accessoires presque autant que par la beauté générale que directement poursuivit l'auteur pour l'inclure en son œuvre. Par exemple,

dans tous les théâtres de Paris, le plus souvent, ils *n'étaient même pas lus*.

Grâce à toi, grâce au Théâtre-Libre, je puis enfin apprendre mon métier d'auteur dramatique et voici, en deux ans, la deuxième pièce que tu me joues.

Je tiens à t'en remercier publiquement.

BRIEUX.

le personnage du vieux cantonnier Bonenfant est délicieux de grâce rustique. C'est toute la suavité et la force du paysan attendri, fin, de bon sens et de courtes paroles. C'est par lui, pour la tasse de café que Blanchette refusa de lui servir, que la pièce au 2e acte entre dans la période dramatique. La colère du père Rousset est effrayante quand, devant le châtelain et sa fille, devant sa femme aussi qui n'ose exprimer sa protestation de mère, il oblige sa fille à servir en tablier bleu le client et ami « de son père ». Mais, c'est aussi le vieux Bonenfant qui annonce au 3e acte le retour de la pauvre enfant, coupable peut-être, mais plus encore victime et, en tous cas, maintenant malheureuse et ainsi devenue sacrée et comme innocente.

La grâce saine et fine du bon paysan vieilli a été merveilleusement observée et recueillie pour former ce personnage de Bonenfant, qui rappelle à Blanchette « le

temps où il l'aidait à monter aux arbres et où elle ne craignait pas de montrer ses mollets ». Et, à ce souvenir gracieux et franc, la jeune fille — l'actrice — a le sourire, spontané et joyeux, qui à la lecture s'épanouirait sur le visage du lecteur averti et sensible. Pauvre vieux Bonenfant ! il arrête vite de parler de son pauvre chien mort... car, dit-il, sur ce sujet il n'en finirait pas et ce serait trop triste. Et le charme qui se dégage de l'entretien au 3me acte entre le vieux paysan et la mère de Blanchette ! « Que c'est donc bavard les femmes », cette phrase et d'autres dites avec l'intonation qu'il fallait et que quiconque a beaucoup vu semble entendre tomber encore, mais en une perfection moindre, des lèvres de quelque vieux bonhomme de la campagne, sont de celles qui montrent le mieux ce qu'ajoute à une lecture solitaire la diction habile et consciencieuse de l'acteur. Or, ici, l'acteur était parfait ; il exprimait à merveille le personnage créé par l'observation

idéalisée du dramaturge. Courbé, en veste ouverte, un fichu rouge pendant au cou, avec un grand chapeau de paille qui laissait deviner à peine les traits frustes et apaisés du visage, l'acteur donnait l'image exacte du type.

La juste imitation aussi des mœurs villageoises dans le père Rousset, cabaretier et cultivateur; dans Morillon, gros et rond, charron de métier et cultivateur d'occasion, et son fils Auguste, d'une paysannerie plus moderne. La demande de mariage entre les poses d'une partie de dominos, ces bribes de mots, ces reprises, ces « mettons que je n'ai *rin* dit » et ces « je ne dis pas oui, je ne dis pas non » ces vantardises qui s'étalent, et ces brutalités qui éclatent sans que ni les uns ni les autres ne se formalisent outre mesure de ces mœurs inconvenantes mais harmonisées à la rudesse des âmes, enfin ces procédés de paysan madré qui déprécie la chose qu'il convoite, ou de paysan vani-

teux qui devant les étrangers défend sa fille à qui tantôt il reprochait son inutilité et déclare, effrontément hypocrite de ses propres sentiments et désirs, que « le gouvernement peut bien attendre » enfin les superstitions paysannes et surtout les gauches amours, mais si sincères, de ce brave garçon d'Auguste ; tous ces détails composent une vie villageoise prise sur le vif avec ses tares et ses poétiques aspects. Après ces vues si réelles de campagne, celle-ci n'apparaît pas comme une vision idyllique, mais on ne la déteste pas non plus, contrairement à cette petite institutrice nerveuse, Blanchette...

Blanchette est un personnage transporté du drame social dans le drame littéraire. C'est pourquoi la pièce restera un document sur notre époque de crise. C'est pourquoi aussi, baignée qu'elle est dans un réalisme profond, la pièce fait penser et émeut. Sans doute dans toutes les familles où les parents eurent l'ambition

de voir leur fille « institutrice » le conflit des aspirations et des mœurs ne n'exacerbe pas jusqu'à un malentendu de chaque instant, jusqu'au déchirement de la séparation. Il est sûr que l'auteur a choisi le milieu le plus favorable à l'effet. Entre la jeune institutrice d'une part, sa famille et son milieu de l'autre, moindre souvent dans la réalité est l'incompatibilité. Moins d'étapes sont franchies à la fois d'un seul côté. La civilisation d'ordinaire va par nappes plus lentes et à la fois plus larges. Il est vrai encore que le dramaturge s'est donné la partie belle en exagérant assez surabondance des institutrices. Même, n'est-ce pas légèrement du vaudeville que ce dialogue entre le conseiller général et Blanchette ? — « Mademoiselle, j'ai parlé de vous à M. le préfet. — Et je vais être nommée ? — Non pas. Il y avait deux mille candidates à placer avant vous et maintenant, vous n'êtes plus que la cinq cent quatorzième! »

Mettons que certaines situations et certains mots prêtent à un soupçon d'irréalisme. Il reste, que la pièce de M. Brieux rend une crise réelle, que chacun de nous a plus ou moins directement expérimentée : la crise des institutrices, et non pas, la crise de l'insuffisance numérique des institutrices comme vers 1905 mais celle de la surabondance des institutrices, laquelle sévit surtout vers 1880, aux débuts de la politique réformatrice et laïque de la république française (1). Et puis, en vérité, ce conflit-là n'est qu'une des formes du conflit moderne entre le travail intellectuel et le travail manuel, entre les déclassés par effort personnel ou par les circonstances et ceux qui demeurèrent dans leur milieu, dans les mœurs et les idées de ce milieu. Conflit douloureux entre l'esprit et la matière qui fut de tous les temps, mais sévit particulièrement en

(1) Et alors que de nombreuses écoles étaient dirigées encore par des religieuses.

notre siècle novateur et en travail d'enfantement d'un monde nouveau, conflit qui s'apaisera peut-être aux jours du socialisme où, dans la nécessaire diversité des fonctions, existera une égalité plus grande d'éducation personnelle, de bien être et de loisirs.

En attendant Blanchette aura souffert et aura fait souffrir, je veux dire aura été l'occasion de souffrances. A peine si la tristesse de n'avoir pu empêcher ces humaines douleurs s'atténue de la pensée souriante que le théâtre exagère. Mais cette exagération fait le plaisir dramatique. En sorte qu'un conflit aussi existe entre l'homme et le spectateur : le premier voulant de ferme volonté expulser la douleur du monde, et l'autre jouissant de verser et de voir verser de belles larmes. Sentiments complexes et dans lesquels s'embarrasse l'analyse, mais qui, chacun pour leur part, exercent une influence réelle sur l'homme devenu

spectateur, comme sur l'auteur dramatique, tout ensemble pitoyable et sanguinaire.

J'ai déjà dit le réalisme doux et fort qui nous fait oublier parfois de ne pas prendre tout à fait au sérieux la pièce de l'auteur. Heureusement que certaines exagérations du personnage de Blanchette — je ne dis pas de l'actrice — vinrent nous faire souvenir que nous étions « à la comédie ». Pauvre mignonne Blanchette, elle souffre bien et elle se fait souffrir bien sottement! Cela n'est-il pas la faute du dramaturge? Sans doute les institutrices peuvent être chimériques et avoir des défauts. Mais Blanchette épuise un peu la possibilité des chimères et témoigne de bien gros défauts. Si pédante! si « empruntée » comme dit le vieux cantonnier, et même si dure! Non, l'institutrice a trop de bon sens, elle est trop femme pour devenir si coupable et si ridicule. Pour les besoins de sa cause et pour expliquer les catas-

trophes qui terrifient le drame, l'auteur invente une situation d'âme un peu bien rare, je le répète.

Ce qui met dans une réalité plus juste, c'est la peinture du milieu où vit, languit et s'ennuie Blanchette et avec elle tout être intellectuel, féminin ou masculin. Que certains autres êtres, matériels, paysans, commerçants, viveurs, bourgeois, sont donc lents à s'affiner! De quelle rudesse est leur contact pour une âme bien née et cultivée! Le père Rousset montre d'abord sa fille « comme un chien savant ». Mais, en l'institutrice ce qu'il voit surtout, c'est ce qu'elle a coûté et aussi ce qu'elle rapportera quand elle sera placée. « Ah! bien, oui, quand elle sera placée, mais voilà il faut être placé » comme dit Morillon, le père d'Auguste, malicieux et rond, avec des branlements de tête entendus. Et comme le gouvernement semble ne pas faire honneur à la signature mise au bas du diplôme, comme il s'embarrasse

de satisfaire l'intérêt de tous et non pas uniquement l'intérêt du père Rousset, celui-ci s'énerve, se fâche, blesse et irrite sa fille, son petit chien savant de tantôt. Et quelle colère contre les « chimiques » conseillés par Blanchette mais qui ont ravagé sa récolte ! (heureusement le madré paysan n'en avait mis qu'à un coin de son champ !). Puis c'est le conflit des manières de sentir ou esthétiques ou morales ; c'est la lampe offerte, bêtement raccourcie par le père qui ne voit pas la nécessité « d'éclairer le plafond » et méchamment brisée par Blanchette ; c'est le soufflet, c'est l'humiliation de servir devant tous, en tablier, le vieux cantonnier tantôt rebuté, c'est enfin l'exaspération paternelle, maternelle, filiale, et enfin c'est la rupture brutale et définitive...

Définitive si le vieux Rousset n'avait à compter avec la mère, avec son propre cœur, avec les manèges du vieux Bonenfant et aussi avec l'amour d'Auguste qui

apporte en dot le champ de son père tant et si longtemps convoité par le vieux Rousset. La pauvre Blanchette, revenue de son équipée dans la grande ville, a rapporté son honneur intact, et quand elle dit les lâches tentatives contre elle du jeune homme, du vieux monsieur, du mari, quand, voix de l'auteur, elle dit ces pauvres créatures de la grande ville qui « enveloppent leur carte de filles soumises dans leur brevet d'institutrices » oh! alors, on se sent, on se trouve en pleine réalité, et aisément on pardonne à l'auteur certaines inventions du caractère de Blanchette, exagérations bien minimes auprès de la tristesse des choses que les mots sont impuissants à exprimer (1).

Blanchette est vouée à d'autres titres

(1) Tout le 3me acte et spécialement l'importante scène du 4me ont été fort modifiés et, très heureusement dans les éditions définitives. Nous analysons d'après le dernier texte, celui que nous vîmes représenter.

encore que d'être la personnification, la représentante d'un milieu social réel. Ici nous retrouvons cette beauté accessoire plus plaisante parfois que la beauté générale principalement recherchée par l'écrivain. (1) Chacun des actes de *Blanchette* offre d'abord des féminéités exquises. Telle au 1er acte, la rencontre des deux amies : la fille du débitant et la fille du châtelain. Qu'ils sont délicieux les frous-frous, et embrassades et calineries et jacassements des deux amies! Et quand Georges, imitant Lucie, sa sœur veut embrasser et embrasse Blanchette, comme joliment celle-ci retire, mais trop tard

(1) C'est justement cette beauté de détails qui se dégage du style lui-même qui sauva les Grecs d'une sorte de sécheresse parfois reprochée aux classiques. On a cité par exemple le récit que fait Clytemnestre, dans Eschyle, de la manière dont elle apprit la chute de Troie. Même en cette situation dramatique son langage s'enveloppe de belles formes et de jolis détails. Avouons d'ailleurs qu'ici l'abus est bien près de l'usage.

bien entendu, sa joue encore frissonnante du baiser. Au départ de son amie il faut voir les empressements de Blanchette, tournée aux trois-quarts, fiévreuse, aimable, coquette. Je passe les intonations de voix, les « ma chère » appuyés et langoureux, les gestes des deux amies qui se mêlent avec leurs voix et leurs cheveux. Tout cela est d'un art subtil, exquis et à la fois très sûr. De même qu'on bisse un morceau, une scène, il est telle attitude ou tel geste qui donnent envie, pour les revoir, de crier : « Encore, encore ». M. Jules Lemaître a eu raison de dire le charme des beaux gestes regardés pour eux seuls, ainsi que cela est possible dans un ballet. Dans un drame où la pensée, la parole, le geste se combinent, l'attention ne suffit pas à tant d'impressions de beauté : il faudrait revoir chaque pièce une fois pour le personnage et une seconde pour le jeu de l'actrice, et peut-être d'autres fois encore pour combiner

ces deux plaisirs. En de telles scènes, toutes en mouvement, la part de l'actrice est grande. L'auteur ne peut que collaborer par un dialogue qui tombe bien, avec des coupes heureuses et des mots non moins heureux. Mlle Detroix triomphait dans ces parties de féminéité pure. Naturelle, elle semblait avoir quelque peine à faire l'institutrice pédante. La calinerie lui allait combien mieux!

J'ai noté déjà les scènes où l'amour gauche et si sincère d'Auguste cherche à se manifester. D'abord au 1er acte, tandis que les deux pères entremêlent les négociations du mariage à une partie de dominos, les jeunes gens sont assis au comptoir face à face, lui timide et simple, elle coquette, boudeuse, délicieuse, le buste d'une belle ligne, la tête penchée entre les mains et ne laissant plus voir que les beaux cheveux noirs piqués d'un peigne d'or, ou bien appuyée tantôt sur une main, tantôt sur les deux mains réunies à droite

ou à gauche, ce qui laissait voir la blancheur lumineuse du profil.

Blanchette a dédaigné l'amour d'Auguste que jeune elle appelait, dit-elle, « mon petit mari ». Pourtant, vous l'entendez bien, la pièce ne s'achève que par le mariage des deux jeunes gens. Les fiançailles se font en une scène exquise de délicatesse et dans laquelle Auguste a le rôle principal, paroles et gestes. La jolie scène encore, lorsque Blanchette, se ceignant du tablier, servait le café au père Bonenfant et égrènait un rire cristallin et frais, pareil à celui qui avait secoué sa petite personne et illuminé son visage quand le bonhomme Rousset aux inventions électriques de sa fille avait opposé un système de paratonnerre si ridicule qu'il en devenait beau. Mais ici la situation était déchargée de son dramatique : la colère du vieux paysan ne grondait plus. L'aurore de la réconciliation générale luisait. Et la fillette, les mains à la

table, et s'y appuyant, éclatait d'un rire en fusée, gracieuse, câline, les yeux vifs, les dents brillantes et le visage lui-même collé à la table.

On l'eut dit heureuse de toutes ses douleurs passées, transformées maintenant en bonheur.

Car Blanchette avait souffert du conflit entre elle et son père, puis de la solitude et de la faim, après son départ, et elle souffrait encore avant d'obtenir de rester dans la maison paternelle. Mlle Detroix exprimait au vrai la souffrance comme la joie. Ce fut un moment de grande émotion et de réalité puissante, quand Blanchette clama à son père, demeuré sévère, les hontes et les tortures de l'absence. Il faut dire que l'acteur, M. Portal, en sarrau bleu ouvert, les cheveux hérissés, petit, trapu, exprimait à merveille aussi les terribles instincts du paysan. Comme jamais, on oublia alors être *à la comédie* et nos esprits eurent besoin de quelques

minutes pour se retrouver et pour sourire.

Je veux dire encore l'impression d'art et de vie que nous donna Me Olivier dans le rôle de la mère de Blanchette. Cette mère douloureuse nous apparut exquise de ligne et de toilette, trop femme pour n'être que paysanne, et néanmoins très suffisamment paysanne avec sa jupe grise, un grand fichu noir retombant sur la poitrine et le dos, et un bonnet blanc enrubanné de noir. L'art et la féminéité, cette gorge découverte, ces lancements de robe sur les hanches qu'on devinait d'une ligne pure, et aussi le bon sens, l'inquiétude et la douleur de cette mère idéalisaient la paysanne. Le beau type de mère endolorie! Et quels mots profonds avec d'autres mots tout simples « c'est à moi que j'en veux» , dit-elle à sa fille, qu'une éducation trop choyée rendit orgueilleuse. Et encore « je me sauve. Comme çà je ne dirai plus de bêtises. » Puis ce furent des intonations de voix bien empruntées à la femme qui

analyse mal, s'exprime imparfaitement, mais devine et comprend à force de sentir. Il fallait entendre le petit ton découragé et piqué de la chère femme, répondant aux belles théories de sa fille par ces mots égrenés en gradation : « Tu vas..!, tu vas..!, tu vas..! », Autre sentiment à rendre : la souffrance de la mère (1) et de l'épouse qui doit faire céder son bon droit, sa bonté, devant l'autorité presque brutale du paysan courroucé ou soupçonneux. Voici la résignation : « Mais non, mais non (*en coupant et en appuyant et en s'excusant*), je ne dis pas cela. » Et voici l'agacement léger qui veut s'exprimer, mais craint d'aller trop loin. « Tu cherches des manigances... — Tu ferais mieux de lire ton journal. » Quand elle prononce ces dernières paroles, la mère de Blanchette, qui a pardonné, qui même n'a pas eu besoin de pardonner pour accueillir sa

(1) Voir la scène VII, acte II, d'un pathétique si intense.

fille, cherche à cacher encore le retour de celle-ci au vieux paysan têtu, afin qu'elle ait le temps de le disposer au pardon. La chose eut pu ne pas aboutir, sans l'intervention du père d'Auguste qui emmène Rousset faire un petit tour, afin de lui dire deux mots *de la terre du bois David*. C'est alors le duo d'amour et de fiançailles de Blanchette et d'Auguste. Puis, la chère femme de mère qui laisse tomber un verre « tellement elle est contente », enfin, ce mot de Rousset, mot de tendresse profonde et aussi de repentir un peu gêné : « Alors, moi? — je suis un étranger... Y a que moi qu'on n'embrasse pas?... »

Telle est *Blanchette*, pièce sociale, placée dans un milieu, dans un temps déterminé, mais où se montre le spectacle universel et toujours intéressant des coquetteries de jeunes filles, des émois délicieusement gauches des premières déclarations d'amour, des tendresses maternelles et familiales, enfin des mœurs

villageoises. C'est un drame que traverse une idylle. L'un et l'autre ont leur intérêt. Mais l'intérêt du drame, de l'idée sociale, nous le devons surtout et presque exclusivement à Brieux. Celui de l'idylle est plus le fait des interprètes, acteurs et actrices qui, ce soir-là, animèrent de leur vie habile et sincère les personnages de Rousset, de Morillon, de Bonenfant et d'Auguste, de Marthe, de Mme Rousset et de Blanchette.

LE MONDE OU L'ON S'ENNUIE

N'en déplaise à Pailleron et à son chef-d'œuvre, (1) le chef-d'œuvre d'un écrivain n'est pas toujours un chef-d'œuvre tout court, et *Le Monde où l'on s'ennuie* n'est pas celui qui fréquente chez la comtesse de Céran.

J'avoue mon étonnement, quand je vis pour la première fois la comédie de Pailleron, que, justement, ces choses là fussent ridiculisées et déclarées ennuyeuses qui

(1) Théâtre du Parc. Juin 1906.

font la vie douce, belle, intelligente, morale. J'avais imaginé que le spirituel auteur s'en prenait plutôt à certaines habitudes sociales fort béotiennes : le jeu, la bière, le tabac et aussi un certain genre d'aimer. Avec cette matière-là Pailleron, je crois, aurait fait participer sa pièce à plus de vérité humaine, il eut évité de lui faire produire, à plusieurs moments, un effet contraire à ses intentions et à celui d'autres passages de la pièce.

Car, il n'y a pas à dire, le salon de la comtesse de Céran réunit vraiment bien des conditions pour en faire ce quelque chose d'exquis qu'est un salon. D'abord, toutes les femmes intelligentes, *savantes* sont loin de n'être pas jolies. Du moins, fut-ce mon impression quand, à Bruxelles, je vis représenter la pièce de Pailleron. Mais laissons les actrices et parlons des personnages. Bellac a tout de même de jolies envolées de pensées et de style. Roger de Céran, colonisateur et travail-

leur et compositeur de *mémoires à Monsieur le Ministre* est assurément moins banal que les joueurs aux courses, au whist, à l'automobile... Madame de Céran est très distinguée, très voisine d'une madame Récamier. Et, je ne sache pas, qu'entourée de Chateaubriand, La Harpe, Ampère, Ballanche, Madame Récamier ait été si ridicule, si ennuyeuse! Je sais : il y a un archéologue grotesque, infatué de son *illustre père* et tout bouffi de petite vanité et d'ambition. Il y a aussi un poète gâteux, sale, qui distille l'ennui en cinq actes d'une tragédie sur Philippe Auguste..... (mon Dieu! le sujet n'est pas si mal choisi!!) A la vérité, la comtesse de Céran passe toutes les bornes de la préciosité en méconnaissant le trouble amoureux de son fils pour *l'étrange* Suzanne, en voulant le renvoyer à un mémoire sur les *tumuli* alors que le jeune homme à tout son esprit dans son cœur.

Mais justement, ce passage des bornes

fait manquer l'effet. Non, non, ce n'est pas ennuyeuse, mais grotesque et brutale que serait une pareille mère, une semblable femme. Ce type n'existe nulle part ; surtout on ne le trouve pas dans la classe aristocratique. Ces manières sentent leur petit bourgeois. La duchesse de Réville est la fée et la muse de la pièce. C'est elle qui en personnifie l'esprit, la pensée. Mais son bon sens, sa finesse, son juste équilibre de cœur et d'intelligence, d'amour qui plane et d'amour qui descend... sont-ce là des qualités si rares, si inconnues des femmes qui accueillent en leur salon les savants, les poètes, les professeurs à la mode ?

Parlons des sujets qui feraient du salon de Madame de Céran une officine d'ennui. Dans ce salon on parle science et politique, on joue du Beethoven, on invite les poètes à lire leurs vers, les professeurs à exposer leurs théories. Qu'y-a-t-il là de ridicule et d'ennuyeux ? Et, par exemple, m'est avis que M. Bellac dit des choses

très-sensées et très-jolies sur l'amour platonique. éthéré... (voir le 2e acte). Vrai, Pailleron laisse quelque peu hésitant sur l'effet qu'il a voulu produire; sa matière lui a joué le tour de ne pas se plier à ses intentions.

N'est-on pas tenté d'applaudir les nobles théories de M. Bellac et de ces dames sur l'amour qui n'est pas pur instinct ?

Ces dames ont de fort jolies révoltes contre certaines théories ultra-matérialistes, ultra animales. Sans doute, il y a l'emphase de M. Bellac au 2e acte et au 3e acte son galimatias amoureux. Mais enfin s'il parle mal, il pense bien et sent de même. Bellac demeure homme, quoiqu'en pense Pailleron, et après tout sa pédanterie me paraît moins ennuyer que l'esprit court et brut du général de Briais, ce type de médiocrité intellectuelle. Or, Pailleron, met ce brave général parmi ceux qui réagissent contre « le Monde où l'on s'ennuie » de Mme de Céran.

Mais, dira-t-on, comme Molière, c'est à l'exagération d'une bonne chose, à la pédanterie, à la savantasserie qu'a voulu s'en prendre Pailleron. « Le Monde où l'on s'ennuie » ce sont « Les Précieuses ridicules » (1) du XIXe siècle. Fort bien.

Mais cet excès. je soupçonne Pailleron de l'avoir inventé. Je ne vois nulle part tant de pédanterie ennuyeuse et grotesque. Notre société contemporaine ressemble plus à Jeanne Raymond, la spirituelle sous-préfète, si exquisement femme, et de plus — ce qui ne nuit pas — très intelligente, qu'à la comtesse de Céran. Celle-ci est une charge, une caricature. Elle n'est pas dans la vérité humaine, c'est tout au plus une monstruo-

(1) Au reste des critiques récents ont vengé des trop faciles plaisanteries de Molière *Les Précieuses ridicules* du XVIIe siècle et montré quelle influence heureuse elles exercèrent pour l'affinement intellectuel et social.

sité possible. Et je conclus, que, personnages et conversations du « Monde où l'on s'ennuie » pourraient fort bien faire le plus joli, le plus intéressant des mondes où l'on ne s'ennuie pas. Comme l'exagération est beaucoup moins grande dans la vie réelle que dans la comédie de Pailleron, un léger effort vers une entière simplicité, vers un naturel parfait suffirait à cette transformation.

Même dans la pièce de Pailleron on a l'impression que le « Monde où l'on s'ennuie » n'est pas tellement ennuyeux. Car si les uns et les unes — les accusés de l'auteur — témoignent de quelque idéalisme pédant, les autres — les choiés de l'auteur — sont assez déplaisants de matérialisme jouisseur et parfois rosse..... Paul Raymond est bien arriviste, la duchesse bien légère et bien XVIIIe siècle, le général bien court d'idée et de style. Jeanne Raymond est plus délicieusement équilibrée et sa gentillesse s'illumine d'in-

telligence : tout compte fait il n'y a pas entre elle et la comtesse de Céran, une si grande dissemblance, dans la vie surtout.

Pailleron s'est donc peut-être trompé de *matière* pour exprimer le « Monde où l'on s'ennuie ». Que n'a-t-il plutôt ridiculisé la médiocrité bourgeoise tout entière aux choses de cuisine et d'intérêts, ou le snobisme aristocratique fait d'oisiveté et d'inutilités ! Non ; l'effort vers l'idéalisme n'est point si sujet aux grotesques exagérations, et il est plutôt touchant en son intention, en sa recherche de ce qui est vraiment digne d'occuper un homme, comme dit Horace (1). La tendance opposée me semble bien plus commune et plus vraiment *ennuyeuse*. Dans une pièce toute récente M. de Porto-Riche s'est montré, je crois, plus vrai,

(1) A propos des conversations qu'il tient à table avec ses amis et dont il trouve le charme *divin* et point du tout ennuyeux.

plus humain et *plus glorieux* en nous peignant et nous faisant admirer et aimer un idéal de femme chez qui toutes les élégances de l'esprit s'harmonisent avec toutes les tendresses vibrantes et sincères. Voici ce que dit de l'héroïne de M. de Porto-Riche un critique que je ne veux pas essayer de vaincre en chaude et délicate description :

« Dans *le Passé*, M. de Porto-Riche à tenté d'exalter l'amour dans ce qu'il a de plus exquis, de plus délicat, de plus souverainement triomphant. Son héroïne, Dominique Brienne, serait une Aspasie du temps de Périclès, si elle n'était une Parisienne subtile du nôtre, une latine affinée par notre modernité. L'honnêteté est chez elle un luxe, une fierté et un orgueil. Elle s'entoure d'artistes et de poètes qui font auprès d'elle comme une cour d'admirateurs et d'amis respectueux. Artiste elle-même, statuaire de talent, elle acquiert dans ce métier quelque chose de

masculin qui rendra plus vigoureuse sa personnalité et plus énergique sa belle silhouette d'amoureuse. Intelligente et délicate, ses auteurs favoris seront Sully-Prudhomme, Renan et Fromentin. C'est ainsi que M. Porto-Riche nous la dépeint. C'est de cette femme qu'il façonne une amante, vibrante et passionnée comme s'il voulait en faisant plus belle et plus accomplie celle qu'il éprouve, rendre ce sentiment plus élevé et plus absolu. Rien de vulgaire, rien de bas ne se mêlera à sa passion. Et rien n'est beau comme les entretiens de Dominique avec ses amis — nous allions dire ses disciples — ces à côté charmants, où le paradoxe et la fantaisie se mêlent à l'exposé de souriantes vérités et à de courageuses professions de foi, comme nn *Banquet* platonicien qui serait parfumé de modernisme parisien. Et Dominique Brienne, tout à coup, s'émeut, vibre de tout son être à l'évocation d'un passé lointain subitement res-

surgi, à l'image d'un être aimé, de nouveau entrevu et rendu plus charmeur au bord de la vieillesse prochaine, cette poésie du soleil qui s'éteint et qui avant de mourir reflète encore ses rayons pâlis. »

Ne nous semble-t-il pas que Dominique Brienne porte en elle l'essence et de la comtesse de Céran et de Suzanne de Villiers et de Jeanne Raymond ? Porto-Riche exalte le beau, la noblesse de sentiments. Pailleron montre de ces mêmes choses les petits ridicules au risque de les ridiculiser tout à fait aux yeux des gens qui ne distinguent pas, qui ne comprennent pas à fond. C'était une règle de la bonne vieille dramaturgie, qu'il valait mieux montrer le bien et faire deviner le mal que de monter celui-ci et de faire deviner celui-là.

Ainsi a fait M. de Porto-Riche et cette attitude rend le spectateur plus content de lui et de l'écrivain, plus fier d'être

homme et aussi plus disposé à rechercher ce qui rend la vie meilleure, plus haute, plus utile aux autres, plus digne d'être vécue.

FROUFROU (1)

Ma chère amie,

Hier donc j'ai été voir Froufrou au Parc. Une exquise mise en scène, disons-le tout de suite. Comme je vous en avais prévenue j'allais au théâtre avec la pensée de beaucoup penser à vous. C'est que je n'avais de la pièce de Meilhac et Halevy, que l'idée charmante qu'évoque le délicieux nom de Froufrou.

Mais à peine la comédie — ou le drame? — commencée, je n'ai presque plus voulu penser à vous. J'aurais craint de vous insulter. Jugez-en.

(1) Théâtre du Parc. 1906.

Au 5e acte Froufrou reparaît en grands voiles de deuil qui crient sur son teint pâle et jaune de poitrinaire. Auparavant elle a causé la mort en duel de son amant avec qui elle avait fui à Venise — elle s'est privée du triple amour de sa sœur Louise, de son fils, de son mari. — Tous ces malheurs terrifiants — oh ! combien ! — sont la conséquence d'une légèreté *rare.* Froufrou a reçu, non pas choisi, son mari ; elle a délaissé le soin de sa maison et, même de son fils. Les responsables sont d'ailleurs, en dehors d'elle, un père invraisemblablement écervelé et viveur, une petite baronne superficielle jusqu'à en devenir odieuse et aussi la sage Louise qui pour une sage est une jolie sotte...

Mon Dieu ! quel grossissement mélodramatique du joli défaut de Froufrou ! Tout cela parce que Froufrou a su éviter les deux pires choses : mentir et être ridicule, parce qu'elle n'a pas, à l'instar d'une certaine madame rococo, tapissé sa

chambre de « Poniatowski traversant l'Elster » (1). Je ne dis pas que Froufrou soit trop sévèrement punie. Vrai, si elle fut si mauvaise mère, si mauvaise épouse, si mauvaise ménagère elle a mérité ses malheurs et ses remords. Mais une femme, une Froufrou, put-elle être à ce point mauvaise mère, etc., etc.....? Cela m'a semblé invraisemblable et dépasser même ce qui est permis au grossissement dramatique. Et c'est pourquoi j'ai un peu souri aux belles larmes qui tombaient sincères mais faciles, de tant de visages de spectatrices.

Vrai, chère amie, j'ai eu tort de dire que j'avais si peu pensé à vous..... Votre souvenir finit même par s'imposer à moi. Je comparais la Froufrou de la vie

(1) Episode de l'épopée napoléonnienne, devenu banal à force d'être reproduit sans discrétion.

réelle à la Froufrou de Meilhac et Halévy. (1)

Je vous voyais pimpante, sémillante, trottinant adorablement, souriant à vos *amoureux*, gaie, libre, franche, sachant éviter toujours les deux pires choses : mentir et être ridicule — et pourtant ménagère à la mode de Pénélope, bonne, sérieuse, aimant la lecture, trouvant d'exquises manières de faire le bien, de semer du bonheur autour de vous... En vous je voyais le joli se réconcilier avec le bien, avec l'intelligence. Oh! ne médisons pas de la grâce! Ne lui attribuons pas tant

(1) M. J. Lemaître (impressions de th. 1, p. 232), dit à propos du dénouement de *Froufrou* : « Un peu plus je crierais au mélodrame ». Pourtant le souple critique trouve la pièce de Meilhac et Halévy *vraie* comme la fatalité humaine exprimée en ce vers :

Personne n'est méchant, et que de mal on fait!

Mais, alors, cette fatalité est bien exceptionnelle, et l'intérêt y manque d'un fait social.

d'excès, tant de méfaits. Ridiculisons plutôt le laid, l'épaisseur d'esprit, le mauvais goût la désharmonie, même infiniment petite! Le malheur est-il si grand qu'on puisse dire d'une femme — comme Sartorys de Gilberte Froufrou « Mon Dieu! à la rigueur je comprendrais peut-être Paris sans Froufrou, mais Froufrou sans Paris (1), non décidément? »

Je sais qu'on excuse Meilhac et Halévy en objectant l'époque où ils vécurent et qui prétendûment leur servit de modèle. Le Second Empire fut-il à ce point frivole? Défions-nous des mirages du recul. Nos grand-mères en crinoline étaient-elles si ridicules, méritaient-elles moins d'être aimées? Et les femmes du Second Empire négligèrent-elles à ce point tous leurs devoirs pour des bagatelles même jolies?

(1) Est-il chose d'essence plus exquise que Paris, à ceux capables de l'analyser et de la goûter?

Pailleron est presque contemporain de Meilhac et Halévy... Mais il a écrit « Le monde ou l'on s'ennuie ». Il reprochait à son époque d'être sérieuse et pédante. Auquel croire? N'est-ce pas la preuve que tous deux ont, à l'excès, universalisé et grossi? Pailleron aurait-il peint une époque différente bien que voisine? Cela prouverait alors que notre race est irrémédiablement vouée aux exagérations contraires! *Souvent femme varie.* — *Souvent homme varie* (1). J'ai plus de confiance en ce bon sens qui fait le fond de la nature humaine — au XIXe siècle comme au XVIIe siècle. Je me flatte du moins que l'actuelle génération féminine sait être à la fois et frivole et sérieuse, et mériter même l'éloge que faisait Cicéron (2) — cet homme du monde

(1) Titre d'une délicieuse piécette de Auguste Vacquerie.

(2) Dans le Pro Murenâ.

— du peuple romain, à savoir que celui-ci savait distinguer entre le temps du labeur et le temps du plaisir et que, sans être stoïcien, sans aimer l'inopportune austérité spartiate, il savait fuir la mollesse, l'excessive frivolité.

Excusez, chère Amie, cette solennelle et antique citation. Combien j'ai tort d'y recourir puisqu'en vous je vois la réalisation de cette Froufrou parfaite, gracieuse, coquette, sachant les jolis gestes, les mots aimables, l'art des toilettes impeccables et simples et, tout ensemble, tendre, sensible, dévouée, active et industrieuse, bonne ménagère, bonne épouse, bonne mère.

Adieu, chère Froufrou de notre temps, meilleur que le temps écoulé.

MARGUERITE GAUTIER

L'amour grand, simple et sincère, l'amour, cette vieille et toujours nouvelle chanson, ce ressort dramatique usé et toujours puissant, voilà ce qui fait la beauté de *La Dame aux Camélias,* drame ou roman (1) d'Alexandre Dumas, fils.

J'insiste sur ces qualifications de l'amour, car elles disent au juste l'impression que je ressentis quand, pour la première fois, je vis représenter au théâtre *La Dame aux Camélias*.

Je sais bien que cette pièce, comme

(1) Le roman est de 1848, le drame de 1852.

toutes les pièces, vit d'un cas particulier qu'elle exaspère de tout l'art littéraire et scénique. Je sais que cette pièce a voulu être, et du moins a été, une thèse, une thèse avançant ses irrésistibles incidents dramatiques pour emporter de haute lutte la conclusion que la fille publique, que la vendeuse d'amour reste une créature humaine, dégradée par la faute des circonstances, mais capable d'amour, de dévouement et d'héroïsme, dévouement et héroïsme qui sont encore de l'amour. Mais, en vérité, dans *La Dame aux Camélias* comme en la plupart des romans ou des œuvres dramatiques, c'est moins la thèse qui me prend, qui me captive et fait palpiter mon âme que ce qu'il s'y rencontre de large et ordinaire vérité humaine. A une thèse il y a presque toujours l'anti-thèse à opposer ; c'est pourquoi l'esprit averti ne cède qu'avec remords au plaisir qui se dégage d'une thèse même intéressante, noble et habile-

ment présentée. C'est que toujours l'esprit craint de sacrifier la réalité des choses, la vérité intégrale à l'art du romancier et du dramaturge, ou, simplement, et avec plus d'excuses d'ailleurs, à la vérité d'un cas exceptionnel.

C'est ainsi que *La Dame aux Camélias* glorifie la fille publique, la fille de plaisirs, ou pour employer une dénomination plus généreuse « la vendeuse d'amour ». Et certes il se peut que la fatalité seule abaisse de pauvres créatures à faire le commerce de leur corps, de leur cœur ; il se peut que, dans la foule des prostituées, il se rencontre quelques Marguerite Gautier, admirables et émotionnantes d'amour qui se transforme en sacrifice, en souffrance. Il n'est même que juste de supposer que, par la force de la nature, il subsiste en toute femme publique quelque chose du grand et vrai amour, sincère, pur, intime, avide d'intimités et qui devient source de bonheur plus que de

joie. Pour cette raison déjà la pièce d'Alexandre Dumas conserve une suffisante vérité humaine et générale, alors que, par ailleurs, il faut reconnaître au théâtre le droit de vivre surtout de cas particuliers.

Mais ce droit reconnu au théâtre implique le droit aussi des spectateurs de ne pas prêter une importance bien grande aux matières dramatiques, de ne pas surtout en tirer des conclusions d'une sociologie générale, car il n'y là souvent que des cas particuliers, bons à produire l'émotion d'une soirée, mais qu'il serait faux et dangereux de poser en règle générale, en thèse absolue.

C'est pourquoi les auteurs de pièce presque toujours me semblent avoir raison comme dramaturges et tort comme philosophes ou sociologues. Cela justement parce qu'ils prennent des cas particuliers qu'ils exagèrent encore de leur art subtil et puissant.

Tous les spectateurs ou seulement beaucoup d'entre eux savent-ils faire cette distinction entre le drame et la thèse, approuver l'un et résister à l'autre ? J'ai fort envie de répondre par la négative encore bien qu'à le faire on puisse donner un soupçon de suffisance. Car, celui qui note un défaut dans autrui semble bien par là croire lui même et vouloir faire croire aux autres que personnellement il en est exempt. Mais je ne puis sacrifier la vérité même à cette crainte. Je dirai donc que l'œuvre de Dumas comme celles d'autres romantiques ont fait tirer cette conclusion à la foule que la courtisane est naturellement amoureuse et héroïque (1). C'est du moins la conclusion qu'on tire au théâtre et pendant la courte durée de la pièce

(1) Ces réflexions ne m'empêchent pas de trouver excessifs et *inintelligents* le scandale qu'on prit de cette pièce à son apparition et l'interdiction qu'en fit le gouvernement de Napoléon III.

et des entr'actes, car, dans la vie réelle, l'austérité bourgeoise continue ses mépris à la femme déchue, lui faisant expier ainsi l'instant d'émotion dont elle avait pu bénéficier.

Pour moi, qui ne voue la courtisane publique ni aux apothéoses romantiques ni aux indignités bourgeoises, ce que surtout j'ai senti dans *La Dame aux Camélias* c'est le contact du grand et pur amour humain, c'est l'accent de cette passion qui est peut-être un instinct plus qu'une vertu, mais qui donne toutes les vertus : délicatesse, générosité, grandeur d'âme et d'esprit, dévouement, indulgence, patience, mieux encore inconscience des défauts que peut avoir, qu'a certainement l'être aimé. Les personnages accessoires de la pièce prirent à mes yeux l'aspect presque d'une simple figuration. Je ne nie pas leur utilité pour intensifier, pour creuser et compléter l'impression générale. Mais enfin, ainsi que dans les grandes pièces

classiques et psychologiques, toute l'attention, tout l'intérêt des spectateurs se concentraient sur l'âme manifestée d'Armand et surtout l'âme de Marguerite Gautier (1). Et la psychologie qui m'apparut, le drame intime auquel je prêtais mon attention émue, c'était moins la psychologie particulière de l'irrégulière, moins un cas spécial que la psychologie des êtres aimants et l'opposition douloureuse et universelle entre les aspirations et les réalisations de l'amour. Le cas particulier servait à analyser, à intensifier la passion. Mais c'était toujours la grande passion humaine de l'amour, reconnaissable sous son travesti, sous son vêtement particulier. Je sentais palpiter sur la scène et en

(1) J'ai noté qu'après le premier acte où l'on n'entend guère que le babillage et le froufrou de la figuration, le public, comme serré par l'émotion et attentif à l'âme des choses, suspendait tout applaudissement bruyant.

moi ce qu'il y a de plus profond, de plus général dans le drame amoureux qui agite chaque vie humaine !

Marguerite Gautier! contre laquelle le père d'Armand a peut-être raison, qui a peut-être raison contre elle-même, si elle n'est que la courtisane vulgaire ou même qu'une exception parmi les courtisanes, triomphe et mérite tous les triomphes, tous les applaudissements — ces élans si humains du cœur — quand, en elle, on voit l'une des personnifications les plus idéales, les plus puissantes de l'amour (1). Marguerite! nom prédestiné dans les fastes

(1) Et c'est bien ainsi que Eléonora Duse a compris et rendu Marguerite Gautier, savoir comme une douce et tendre amoureuse, non comme une fille, *« sans profession »*, mais comme une femme. (Voir : J. Lemaitre Impressions de théâtre. T. 10, page 162). Nos impressions à nous étaient écrites quand nous avons eu la bonne fortune de nous rencontrer sur l'interprètation de *La Dame aux Camélias* avec la grande tragédienne italienne.

de l'amour! Mais que la Marguerite de Dumas m'a paru plus vivante, plus intégralement humaine et féminine, plus moderne que la Marguerite de Goethe! Celle-ci est surtout la victime pitoyable et résignée et rien qu'à demi consciente de Faust, personnage énigmatique avec qui collabore Méphistophélès à la fois plus énigmatique encore et plus réel que Faust. Le philosophe amoureux s'entoure de trop d'alchimies médiévales; pour être en beaucoup de points une expression très dramatique de l'homme, il cesse presque d'être un homme. Marguerite s'efface en un dessin plus imprécis encore. Elle est bien la rose des jardins, vive mais éphémère que la main cueille ou abat.

Autre est la puissance de réalisme dans Marguerite Gautier. Celle-ci est une femme très moderne, consciente des grandeurs et des droits de l'amour, active, personnelle, se sacrifiant non point passivement, mais consciemment, mais volontairement.

Goethe a surtout écrit un poème d'un mysticisme allemand, lequel, sans difficulté, se plie aux convenances de l'opéra. L'œuvre de Dumas est fille du génie latin, français et moderne. C'est un drame avec ce que ce mot indique de rapport plus proche à la réalité. En Marguerite Gautier la femme moderne a pu reconnaître ses aspirations, d'intelligence et de cœur, ses élégances, ses hardiesses si délicieusement adoucies de tact, de mesure d'harmonie,

Mais, et j'y reviens — en son modernisme (1) très réel — l'héroïne de Dumas reste bien l'une des plus puissantes per-

(1) On sait qu'après l'inoubliable Aimée Desclée, deux tragédiennes encore vivantes ont tenu remarquablement le rôle de Marguerite Gautier : c'est Sarah-Bernhardt et Eléonora Duse. Toutes deux pour être excellemment femmes, y furent excellentes artistes, la première avec un naturel relevé d'art, la seconde avec un naturel qui se suffisait à lui-même.

sonnifications de l'amour grand et fort, tout unîment de l'amour. Et dans cette signification Armand s'identifie avec Marguerite Gautier.

Entre ces deux âmes se réalise nne unité de symbolisme semblable à l'unité physique et morale qui se fait entre les amants, que chante si poétiquement et qu'analyse si finement le dramaturge en un endroit de la pièce.

C'est d'abord la naissance de l'amour, la lutte pour la conquête de l'objet aimé.

Lutte dont le plus souvent la femme est l'enjeu et l'homme le soldat. Qui n'a connu à la fois les hardiesses et les timidités du soupirant ? Quel homme n'a craint ou la moquerie ou l'indifférence de celle qu'il aimait ?

Comme Marguerite Gauthier personnifie bien ces cruautés féminines, inconscientes peut-être, mais dont est déchirée l'âme d'Armand, l'âme de tout homme sincère! Une sympathie irrésistible pousse

l'homme vers la femme qu'il aime, avant presque de l'avoir vue, avant surtout de la bien connaître. Mais l'amour n'excuse-t-il et ne répare-t-il pas toutes les erreurs en couvrant d'un voile perpétuel les défauts de l'aimée ? D'abord l'amour seul a rendu aveugle, puis c'est l'amour et l'habitude créée par l'amour. Par amour l'homme devient ridicule et il brave ce ridicule. Pourtant, il en a conscience. C'est un sacrifice qu'il fait à l'aimée. Il est d'autres sacrifices non moins généreux. L'homme le plus sincèrement amoureux ne laisse pas de craindre l'influence que pourrait prendre sur lui — si elle le voulait — la femme qu'il admire, respecte et aime.

Il se peut que, parfois, il soit bien que la femme ne veuille pas l'homme qui s'offre à elle ; il y a peut-être une sagesse dans ce que nous nommons la fatalité aveugle, peut-être un bonheur dans le malheur. Plus simplement, qui

sait si la femme, parfois, ne témoigne pas d'une force plus grande de perspicacité et de délicatesse en se refusant à aimer, à être aimée ? La vie a de telles oppositions auxquelles il est vain, il est périlleux de ne pas se plier !

Il est vrai aussi que l'amour partagé, *béat*(1), consolerait l'homme de toutes les folies, de tous les sacrifices faits à l'amour. O complexités ! ô contradictions de la vie !

Mais, à l'amour qui naît, qui naît tout armé en l'homme, la femme souvent est cruelle sans raisons. Elle rit des choses sérieuses et de la défense à la fois irritée et faible que lui fait l'homme d'en rire. Au bonheur elle préfère une « gaieté plus triste que le chagrin ». A l'amour sincère, respectueux, recueilli, elle préfère la compagnie des fêtards. Et quand l'amour

(1) Dans l'ancien sens du mot, d'où est sorti « béatitude ».

sincère s'en va, quand il fait mine de s'en aller, plus accablé que le Juif-Errant déicide, alors les fêtards ricanent, la foule rit et le public inintelligent rit aussi là où il faudrait pleurer sur la fatalité humaine, sur la torture des cœurs qui aiment !

Parfois aussi la femme a des gentillesses plus cruelles que son indifférence. Telle Marguerite Gautier disant à Armand, avec un sourire qui reste adorablement délicieux, de l'aimer « comme un ami » et lui conseillant avec une inconscience qui fait douter d'elle « de se marier », « d'aimer une autre femme » Marguerite Gautier rit de l'éternité de l'amour, elle traite Armand de « grand-enfant », elle se joue de lui avec une dureté mêlée de trop de grâces et peut-être d'assez de tendresses pour ne pas se faire pardonner ! Quel homme n'a subi ces humiliations, ces rebuts contre lesquels il n'eut même pas la force de s'irriter ? N'aime pas qui

veut, mais aussi ne hait pas qui veut...

Heureux pourtant celui qu'aima Marguerite Gautier ! Car, sa frivolité n'était pas celle des fêtards et des filles de joie, sa dureté n'était pas celle de l'odieuse bourgeoise entremetteuse et intéressée. Marguerite avait trop de grâce, trop d'intelligence, elle était d'un modernisme trop intégral pour ne pas aimer simplement, sincèrement, héroïquement.

Déjà, en ses réponses frivolement méchantes, elle avait laissé passer un soupçon d'émotion. N'avait-elle pas dit craindre l'influence d'un vrai amour, la tyrannie d'un grand amour ? Elle se doutait, elle s'avouait « que ce garçon la rendrait malheureuse ». Prévisions tout particulièrement propres, sans doute, à l'égoïsme jouisseur des courtisannes, mais qui se retrouvent en nombre de jeunes filles apeurées d'abandonner le calme foyer familial et la chambre virginale pour les hasards et les travaux de la vie. En

Marguerite Gautier l'amour vite grandit et avec lui tout un parterre de lis et de roses, de souvenirs d'enfance, de désirs calmes et purs d'intimité, de recueillement, de bonheur meilleur que la joie.

L'amour de Marguerite tout de suite se fait héroïque. Par amour elle vendra ses bijoux, reste de son ancienne opulence, Par amour — oh ! le sacrifice qui trouble la raison — elle taira son amour, elle le niera, elle le trahira... Non ! elle ne trahira pas son amour, car ce ne serait plus de l'amour ! Mais tout le reste elle le fera. Le père d'Armand sera satisfait. La sœur d'Armand pourra épouser maintenant le jeune homme riche et bien posé dont la famille repoussait comme une honte tout contact de parenté avec la courtisanne, celle-ci fut-elle une héroïne. Alors les grandes phrases arrivent abondantes à Marguerite qui aime, et ces grandes phrases parce que sincères restent naturelles. La sincérité de la passion ren-

drait d'ailleurs émouvantes les phrases les plus banales. Mais, à cet endroit, il y a dans la pièce de Dumas tel duo d'amour qui est de la grande poésie, de la grande éloquence.

Hélas ! dans la vie, peu d'Armands ont le bonheur suprême de faire naître et grandir au cœur d'une jeune fille un tel amour, de le lui révéler à elle-même, d'anoblir l'être aimé de toutes les hautes pensées, de tous les sentiments délicats et généreux que l'amour apporte avec lui. Rares dans la vie sont les Marguerite passionnées, dévouées, intelligentes, telles qu'on les rêva.

Et alors, il arrive parfois que la femme qu'on aime, qu'on se résigne à aimer, n'est pas celle qu'on aima ! Et, malgré tout, le bonheur rêvé met une tristesse dans le bonheur présent. Quelle vie humaine échappa complètement à ces fatalités ? Fatalités d'autant plus implacables et plus effrayantes que la volonté

humaine y a moins de part. Marguerite Gautier a pu aimer... Mais elle n'a pu vaincre la fatalité des circonstances... la fatalité même de son dévouement. Pourquoi ce dévouement dont l'héroïsme trop grand n'est pas loin de nous déplaire? Pourquoi ? D'abord, parce que peut-être cet arrangement était nécessaire à la pièce. Puis, parce que dans la vie il arrive, rarement je le veux bien, mais enfin il arrive des situations identiques produites par un dévouement identique. Mais surtout, il faut comprendre ici le symbolisme. Les obstacles qui tiraillent et écartèlent le cœur d'Armand et le cœur de Marguerite, leur séparation enfin que la mort rend éternelle, cela n'est-il pas l'image douloureuse de la réalité plus douloureuse encore? Quel amour jamais fut intégralement satisfait ? Et comment un amour le pourrait-il en restant ce qu'il est : insatiable? Combien au contraire est-il d'amours brutalement contrariés, amours muets et non les moins

pitoyables, amours qui crient leur désespoir et qui cherchent leur apaisement dans la mort... Tragédies humaines que l'œil distrait suit à peine à la troisième page des journaux, dans la rubrique faits-divers, mais qu'on évoque le soir d'une représentation de *La Dame aux Camélias*.

Le drame d'Alexandre Dumas fils s'affirme donc avec les qualités qui font les grandes œuvres. Il exprime une idée profondément humaine avec des beautés inépuisables. L'esprit y découvre, sinon des intentions, du moins des applications toujours nouvelles. C'est là une des caractéristiques des œuvres du génie, lequel souvent a fait plus qu'il ne pensait. *La Dame aux Camélias*, ainsi que les autres œuvres d'Alexandre Dumas fils, gardera longtemps, pourquoi ne pas dire, toujours ? un intérêt autrement palpitant que les récits de cape et d'épée (1) et d'une imagi-

(1) *Les Trois Mousquetaires* et le long récit de leurs aventures.

nation si abondante de Dumas, père. Au reste, le talent de celui-ci n'est pas tellement méprisable puisqu'il nous fait oublier la vie réelle et nous en console, tandis que son fils nous évoque cette même vie dans sa réalité angoissante (1).

---

(1) « Savez-vous beaucoup de comédies plus sérieusement attachantes et plus « suggestives » que le *Demi-Monde*, le *Fils naturel* et *Denise?* En savez vous qui contiennent à la fois plus d'émotions et d'idées? qui vous laissent moins le temps de penser quand on les voit, et qui vous donnent plus à penser quand on les lit ? (J. Lemaître. Impressions de théâtre, t. 2, p. 96) ».

DENISE (1)

La pièce d'Alexandre Dumas, à laquelle la principale héroïne donne son nom, n'a peut-être pas tout le relief théâtral qu'il faudrait, toute la netteté, la clarté et la simplicité souhaitables dans ce raccourci qu'est une composition dramatique. On y sent le roman transporté au théâtre. L'intrigue y est tumultueuse et minutieuse ; cela ne marche pas d'acte en acte, de scène en scène, ainsi que c'est le cas chez les auteurs du XVII[e] siècle, hommes

(1) Théâtre Molière, à Bruxelles, 1906.

d'autant de génie littéraire et d'inspiration que de métier habile et sûr.

Ce n'est que tout à fait à la fin de la pièce — ainsi dans un roman au dénouement soigneusement caché — que l'on se retrouve parmi les complications des événements qui font les complications de caractère. Et c'est pourquoi le 4[me] acte, par sa richesse de sens, vaut plus que les trois premiers. Il projette sur ceux-ci une lumière rétrospective intéressante mais insuffisante au théâtre où l'on ne peut, comme en un roman livresque, aller et revenir des conséquents aux antécédents. L'optique de la scène et du genre dramatique est tout autre.

L'un des éléments de l'intérêt du 4[me] acte c'est assurément le personnage de Thouvenin. Il est la pensée de la pièce, pensée incarnée ce soir-là avec une perfection de vie réelle par M. Bajart. Denise sans doute est l'héroïne du drame. Mais je l'ai dit, elle reste long-

temps énigmatique et à l'excès complexe ainsi que la pièce elle-même. « Je ne l'ai pas vue sourire, une seule fois », dit d'elle Marthe. Et, cette absence de sourire est aussi une absence de clarté. Longtemps, on ne sait ce qu'est Denise, pourquoi elle agit, quels drames ont bouleversé sa vie. A la vérité elle s'éclaircit au 4me acte. Il le faut bien ! Nous arrivons alors à comprendre qu'ellle fut créée par A. Dumas pour exprimer la souffrance et la désespérance des jeunes filles victimes des passions et de l'égoïsme de quelque jeune don Juan, victimes, plus encore, de la facilité féminine à croire — le mot est de Tacite — et de la capacité de dévouement absolu qui est au cœur de toutes les femmes. Ainsi sont-elles et rien ne les changera... heureusement !

Donc Denise a été éblouie, trompée et délaissée par Fernand de Thauzette Jusque-là le drame à peine existerait — du moins à l'appréciation de nos mœurs

légères.—Mais entre Fernand et Denise il y a un tombeau, un berceau vide ! L'enfant délaissé fut la conséquence de la mère délaissée ! Celle-ci ne pouvait honorablement garder chez elle le fruit de sa faute ! Mais la nourrice n'est point une mère : l'enfant mal soigné mourut et fut enseveli dans un petit cercueil que garnirent de voiles bien blancs les mains de la jeune mère et de la grand-maman douloureuses. Oh ! cette vision secoue encore la poitrine de Denise et affole son imagination ! Des sanglots la disloquent, sanglots que l'auditoire partage.

Pourtant le spectateur qui réfléchit et ne veut pas sacrifier la réalité de la vie au mirage du théâtre ne s'abandonne pas sans quelque scrupule à cette sympathie douloureuse. Il lui semble que Denise est un cas particulier. Entre l'amante et l'amant, un tombeau — un berceau vide — toujours ne se place pas. Et alors les Denise doivent et peuvent avoir la résignation

plus facile et ne pas s'opposer — au risque d'en être broyées — à la vie qui veut que jeunesse se passe, que les fils-à-papa content fleurette aux jeunes filles sincères, bonnes, dévouées, ainsi que leur sexe, pour, sur le tard de leur jeunesse, épouser une héritière de leur rang...

Peut-être. Mais tout de même le théâtre de Dumas prend je ne sais quelles allures cornéliennes à chanter le premier amour, à proclamer le devoir d'y rester fidèle, ce trait-d'union n'existât-il pas qu'est l'enfant vivant, dont la mort mettrait entre le père et la mère une trop juste haine. Cette théorie est bien celle d'Alex. Dumas. Car, ce n'est pas uniquement le cas de Denise que l'écrivain nous montre et vise. Ce cas est par certains endroits exceptionnel — encore bien que non rare. Fernand de Thauzette est ce qu'on nomme un bien vilain personnage et on comprend que Denise sacrifie et son honneur et l'amitié de Marthe au souci de ne pas la

livrer, elle, la sœur de celui qui accueillit et honora ses parents, à ce lâche séducteur qu'est le triste fils de la triste Mme de Thauzette (1). Mais encore une fois le moraliste-dramaturge a voulu aller plus loin. S'il nous apitoye sur le sort de la fille-mère, il veut en même temps nous faire estimer la fidèlité au premier amour, l'attachement inaltérable à la première femme qui entendit de nous ce mot si plein et si grand : « Je vous aime ! »

Le comte André de Bardannes a bien des qualités. Pour lui nous avons, tous, les yeux et l'estime de Denise. Nous

(1) Quand André lui rapporte que Fernand a nié avoir été son amant, Denise ne retient plus ce cri qui la trahit elle même « *Le misérable !* ». Ce qu'elle veut flétrir par ce mot, qui étonne d'abord, c'est, non le silence, après tout, noble et obligatoire de Fernand, mais le moyen qu'il se ménage par là d'obtenir Marthe. Peut-être aussi, ce mot est-il l'explosion irréfléchie de colères et de vengeances longtemps comprimées.

déplorons que les circonstances ou des préjugés de classe mettent obstacle à son bonheur d'épouser Denise qu'il aime. Dans nombre de cas, l'homme n'eut pas ainsi fouillé le passé de sa fiancée. Il n'eut pas su ou bien il eut oublié, ce qui est tout un. Mais le dramaturge avait besoin de ce détail, de ce ressort pour consolider sa thèse, pour animer sa pièce. Donc André de Bardannes finit par savoir que Denise commit une faute de jeunesse. Faute il n'y a pas, car cet accident corporel a-t-il en rien nui à l'intégrité de l'âme si pure, si belle de Denise ? Sa faute ne fut-elle pas plutôt un dévouement d'amour qui se donne sans compter? Mais enfin aux yeux du monde — que personnifient et André et le père même de Denise — elle est coupable. Ne l'est-elle pas — suprême innocence réparée, comme disent les théologiens — à ses propres yeux? Une faute reconnue et avouée est une faute pardonnée, au dire de la sagesse

populaire. N'importe, André de Bardannes n'épousera pas Denise. Mais, en ce faisant, il devient l'instrument de son propre châtiment. Voilà ce que Thouvenin, le justicier de la pièce, lui explique avec une rigueur d'autant plus implacable qu'elle est débarrassée de toute forme pédante. C'est le bon sens et c'est le noble sens qui parle par sa bouche.

La faute d'André fut d'avoir eu plus d'un amour, de n'être pas resté fidèle à son premier amour. Il aima follement — comme on aime à vingt ans, dit-il — la séduisante Mme de Thauzette. Il est vrai que l'inconstance des amours fut en grande partie le fait de cette madame de Thauzette qui ne prend rien au sérieux, rien sinon sa tendresse de mère — elle le croit du moins. Mais André profita de la folie féminine pour reprendre son cœur et le réserver à de nouvelles amours. Telle fut sa faute initiale et Thouvenin, homme du monde implacable, l'oblige à une analyse

des antécédents de sa vie, de laquelle il appert qu'en refusant d'épouser Denise qui eut un premier amour dont elle fut doublement la victime ignorante, il est, lui, à la fois illogique et victime de sa propre conduite (1). Cette leçon de sain réalisme vivant est donnée par Thouvenin et Bajart (2) avec une force de naturel qu'on ne saurait dire.

On eut cru voir se dresser sur la scène ou la taille même de Dumas, grand justicier des vilenies sociales, ou l'image du Droit souvent méconnu, mais qui s'en venge bien quelquefois. *Denise* est donc l'une des pièces qui enseignent à prendre la vie au sérieux. Par là Dumas se rapproche des Le Play et des Bourget —

(1) Et l'importance de cette leçon, de cette preuve par deux, répond, me semble-t-il, à la question posée par M. J. Lemaître : « Pourquoi faut-il que André de Bardannes ait eu justement pour maîtresse la mère de Fernand ? »

(2) L'acteur.

sociologues ou romanciers — de l'école morale catholique, ou ce qui suffit, de la grande école morale et humaine.

La pièce de Dumas dénonce l'abandon des filles-mères, elle dénonce la facilité à aimer puis à ne plus aimer — choses corrélatives — et aussi la légèreté d'un monde où ont cours des maximes comme celles-ci : « Avant la Toussaint c'est inconvenant de faire du feu ». « Les enfants sont les accidents de la galanterie et les inconvénients du mariage ». Aussi, est-ce avec une inconscience qui effraie que les Mme de Thauzette s'imaginent que « la mère est indépendante de la femme ».

Et je comprends maintenant que *Denise* soit affichée et dite « le chef-d'œuvre de Dumas fils ». En vérité cette pièce a des beautés complexes. Elle est profondément humaine parce que on y glorifie la morale — cette vieille ancêtre toujours jeune — parce qu'on y souffre (1) et qu'on

(1) Peut-on compter toutes les jeunes filles qui

y sympathise avec ceux qui souffrent.

Mme de Thauzette — personnage et actrice — était bien la frivolité dont la grâce même finit par devenir douloureuse, tout comme l'élégance de Fernand de Thauzette nous semble odieuse, étant la façade de sentiments si bas. Brissot, c'est l'honnêteté franche, émue et forte, l'honnêteté qui a raison, encore bien que, trop rigide, elle ne tienne pas assez compte des circonstances qui enveloppent, aggravent ou atténuent les choses. C'est un beau type de droiture (1). J'ai dit déjà que Thouvenin était la pensée de la pièce et le justicier des mœurs, et que M. Bajart rendait ce rôle avec une nuance sublime

sans avoir souffert autant que Denise ont pourtant souffert comme elle ?

(1) Encore bien qu'on éprouve un certain malaise à lui entendre sans cesse donner du « monsieur le comte » à André de Bardannes. Mais cette faute est plutôt une distraction et un procédé de Dumas. Brissot n'a pas l'âme servile.

de naturel et de dignité. Ainsi l'honnête homme doit être, ne s'étonnant pas car il connait l'humanité, ne s'irritant pas contre elle car il sait que la vertu déjà est une récompense et le mal un châtiment. Les prédicateurs catholiques auraient des leçons à prendre de Thouvenin eux qui, trop aisément, tonitruent et semblent ainsi montrer la morale en danger. La prédication anglaise et protestante est — dit-on — plus simple, plus calme, et donne l'impression d'une sérénité plus olympienne.

André est noble, douloureux mais inconsistant — l'homme et non le personnage. Et enfin, parmi ces êtres d'une vie intérieure, morale ou immorale, si intense, si expressive de la confusion des âmes modernes, emportées à tout vent de doctrine et de mœurs, voici mystérieuses, discrètes, simplement douloureuses, Denise et Mme Brissot, celle-ci qui pardonne beaucoup parce qu'elle comprend et qui

comprend parce qu'elle est mère et femme (1) ! Ce rôle, je crois, était confié à la même actrice que j'avais vue, dans *Blanchette* de Brieux et le rôle de Mme Rouset, d'une telle suavité maternelle ! Oh ! ces mères, quel chef-d'œuvre Dieu fit en les créant ! Denise enfin qui souffre et qui peut être se croit coupable, elle si noble et si douce et si forte aussi, quelle image profondément sublime de la culpabilité dans l'innocence ou de l'innocence dans la culpabilité. Ainsi autrefois la tragédie sophocléenne tirait ses moyens les plus émouvants de ce que ses héros devenus coupables par la fatalité des circonstances s'attribuaient des crimes qu'ils

(1) Et c'est pourquoi a lieu entre elle et son mari ce dialogue que termine un mot hardiment maternel : Que veux-tu ? Elle l'aimait. — Est ce que nous ne nous aimions pas nous ? Dis donc pour l'excuser que tu aurais été ma maîtresse si je te l'avais demandé ? — Puisque je t'aimais, j'aurais fait comme elle !

détestaient. Oedipe parricide et inceste n'est-il pas l'image sublime de la sainteté? Telle aussi Denise.

Elle a trop aimé pour avoir été coupable. Et cependant, elle souffre, discrète et résignée, comme si elle devait expier. Elle est doublement innocente. Toutes les filles mères ne sont point des Denise par l'amour ni par la noblesse d'âme. Beaucoup par la souffrance sont des Denise : c'est assez pour les réhabiliter et surtout pour condamner les lâches séducteurs qui ne comprennent pas que « épouser une fille pauvre et partager avec elle sa fortune, cela est très simple (1). Mais peut-être — car il faut être juste pour tout le monde — que notre actuel état social où l'argent est tout et l'esprit de classe si puissant excuse, en partie, les

(1) A André qui lui dit : « Alors vous voulez bien être ma femme? » Denise répond : « Non! je suis de celles qui aiment, non de celles qu'on épouse. »

jeunes don Juan qui n'osent, ou ne peuvent, rester fidèles à leur premier amour de mari et de père. Alors la pièce de Dumas restera du moins comme une contribution à l'histoire d'un temps où l'amour même était subordonné à l'argent, au rang social. Et nos descendants lointains, heureux sous d'autres mœurs et une autre organisation sociale, devront, de garder une image sensible de ce que fut notre temps, choatique et mauvais, ils le devront à la pièce de Dumas, à Denise dont la force d'impression même est faite de sa réserve douloureuse.

Je crois pourtant qu'ils préféreront revoir Denise dans le roman plus que dans la pièce. Celle-ci, en effet, — je le répète — semble un peu compliquée, ou coupée, ou minutieuse.

Elle ne s'éclaire pas assez d'acte en acte et même dès le début. On ne la suit bien qu'après l'avoir analysée ou encore qu'après avoir lu le roman de Dumas fils.

PETIT ROBERT-PETITE MAMAN (1)

Il y a une chance pour les chroniqueurs et des coïncidences extérieures qui répondent étrangement parfois à des états d'âme tout intimes. Je m'en rendis compte l'autre jour en me dirigeant vers le minuscule théâtre du Passage du Nord où une jolie affiche m'attirait à une pièce que je ne connaissais pas autrement.

L'affiche portait un délicieux grand-papa sur les genoux de qui un ravissant gamin chevauchait, semblant de sa tête

(1) A propos du *Secret de Polichinelle*, pièce qui, au Gymnase de Paris (1904) eut jusqu'à deux cents représentations.

mutine écouter parfois les graves confidences du vieillard.

Et comme les théâtres ont mauvaise réputation, comme j'ignorais tout de la pièce sauf l'affiche et le titre, je ne laissais pas de m'en imaginer une idée perverse et comme une leçon trop précoce d'amour donnée par un vieillard à un entant.

Il n'en fut rien et ce fut heureux, car ma promenade le long des magasins illuminés ne m'avait point préparé à une *rosserie* dont un enfant eut été la victime. Je m'étais même laissé attendrir par une ou deux figurines d'enfants délicieusement candides.

L'une représentait une fillette tout unîment vêtue d'une robe-chemise et portant sur le visage une charmante expression de bouderie mélancolique. La statuette de bronze appartenait à l'art de la maison, car, en sa main, l'enfant tenait une ampoule électrique. L'art tout court ne souffrait pas d'ailleurs de cette adapta-

tion utilitaire. Sur le socle il me sembla lire « Avant la fête ».

Ce même soir, je subis volontiers le charme irrésistible d'un autre enfant contemplé à une autre vitrine du boulevard.

En une pose simple et ferme il triomphait sans hauteur, sûr de lui, le front couronné, les pieds joints et l'arc que tenaient aux deux extrémités ses jolies menottes sereinement étendu au dessus des genoux.

Le charme de cette fraîcheur d'enfant me pénétrait et d'un sourire ému j'approuvais l'inscription lue sur le socle « J'ai vaincu » « Vici ». Il m'arriva bien un instant d'apercevoir que cet enfant c'était l'Amour.

Mais, je crois, moins qu'au symbole c'était à la réalité de cette candeur, de cette grâce physique et morale d'enfant qu'allaient mes hommages sincères. Je vis encore d'autres visages d'enfants. Mais la réalisation ne répondait pas toujours à

l'intention et voulant être gracieuse l'expression parfois se faisait mignarde.

Enfin j'arrivai au théâtre où, de suite, je revis la délicieuse affiche qui me sembla porter sur la gravure deux enfants : l'un de sept ans et le second de soixante ans peut-être. Je ne pus cependant pas encore deviner qu'une troisième fois ce soir-là j'allais assister au triomphe de l'Enfant ! Ma promenade et mes admirations d'artiste m'y avaient d'ailleurs préparé. Aussi quand sur la scène parut « le petit Robert » je fus tout de suite subjugué. Petit Robert est le personnage principal de *Secret de Polichinelle*, non pas le personnage qui se montre le plus, qui parle le plus longuement, mais celui qui occasionne tous les incidents, tous les états d'âme.

Ravissant, il l'était certes le petit Robert et la petite Dubois, car le rôle était tenu par une petite fille, — ce que je regrettais pour mon sexe à moi — avec ses boucles rousses — inutile de dire que ces boucles

étaient d'or : elles étaient déjà bien assez jolies ainsi ! — avec son petit habit gris laissant briller la jolie couleur carnée de ses jambes rondelettes, avec sa voix délicieusement caline et harmonieuse ! Comme on laissait de suivre le fil de la pièce quand l'entant manœuvrait en soldat, ou organisait le départ et l'arrivée des trains, ou bruyamment riait aux baisers dont se couvraient sa chère petite maman et son cher petit papa, ou mieux encore, quand l'enfant silencieusement enserrait de ses bras mignons la taille fine de sa mère en y appuyant sa tête bouclée !

Rien d'étonnant, alors, que de son charme naïf et cependant artiste l'enfant subjuguât tout autour de lui ! Son père — Henri — ne sortait de l'extase de contempler la jolie ouvrière parisienne — Marie — pour lui sa femme, pour ses parents sa maîtresse qu'à la voix charmante et babillarde du petit Robert. La fleuriste parisienne était trop délicieusement femme pour ne pas

subir elle aussi le charme de l'enfant. Mais avant tout, elle était la mère, et, n'est-ce pas? cela suffit à toute femme pour admirer et aimer l'Enfant!

Il est vrai, d'autres victoires plus difficiles ne coûtèrent pas beaucoup plus au petit Robert. Mme Jouvenel était femme et grand'mère, point trop arriérée ni esclave de trop de préjugés. Aussi sa défaite fut tout de suite assurée. Alors que M. Jouvenel, qui est « caractère non pas étroit, mais moral, mais intransigeant, mais arriéré » comme dit si joliment de Trévoux — ne peut exprimer sa colère, plus encore son étonnement que son fils à vingt-sept ans et demi ait une maîtresse, une maîtresse à lui seul, et chose plus grave, plus étonnante encore un enfant — un enfant! grand Dieu! un enfant! — en ce même moment Mme Jouvenel dérobe à son mari qui tout de même n'ose pas la conserver, la photographie de Robert. La vraie conquête est celle de papa Jouvenel.

Il y a des difficultés. Car M. Jouvenel prononce *roide* pour raide, et n'imagine pas que son fils puisse ne pas accepter pour femme la jeune fille insignifiante et en tous cas non aimée qu'il lui offre.

Mais hélas ! papa Jouvenel a bientôt à regretter d'être venu sur les instigations de Trèvoux voir, *entre deux et quatre heures,* le délicieux petit Robert et aussi sa délicieuse petite maman. Sans doute l'homme *bien pensant* et surtout faible se retrouve parfois lui-même. A Marie, Jouvenel a la cruauté de parler encore d'une séparation nécessaire d'avec Henri. Surtout il ne voudrait pour rien au monde que sa femme connût ses visites à l'enfant de la maîtresse de *leur* fils. Mais que ce bon M. Jouvenel a donc d'autres faiblesses plus noblement, plus dramatiquement humaines ! « Monsieur, veux-tu faire le cheval » dit Robert, et, tout comme Henri IV, M. Jouvenel « fait le cheval ». Même à un certain moment, les specta-

teurs aperçoivent dans sa poche une poupée qu'il se défend d'avoir achetée mais qui le trahit justement auprès de sa femme avec laquelle il se rencontre à l'improviste. Car depuis un mois M[me] Jouvenel vient tous les jours — *entre quatre et six heures* — voir la délicieuse petite maman et le délicieux petit Robert (1). Cette dernière conquête, pour intéressante qu'elle soit, était facile, et peut-être, que M[me] Jouvenel — je veux dire l'actrice — apportait même aux baisers dont elle couvre Robert une passion trépignante qui faisait un peu oublier l'*Enfant*.

Le spectateur suit d'une sympathie plus curieuse l'évolution de M. Jouvenel. Lui qui avait horreur du mensonge, il ment à présent avec une facilité effrayante! — Décidément il va se trouver chez Robert et sa mère mieux que chez lui! — Il

(1) Et c'est pourquoi l'existence tant de la mère que de l'enfant n'est plus que le secret de Polichinelle. De là le titre de la pièce.

trouve que le bon Dieu n'est pas le premier venu qui donna à la maîtresse de son fils un enfant — un enfant — oui, un enfant de tant de grâces ! Il donnerait cent sous le bon M. Jouvenel pour que Robert le traite de « grand-père » car déjà il ne se contente pas du même titre que celui donné par Robert à Trévoux : « mon oncle ».

Et peut-être bien que Trévoux, présent à presque toutes les scènes pour souligner de sa verve impitoyable les hypocrisies et les lâchetés sociales, peut-être que Trévoux en qui semble revivre le Stendhal de *Rouge et Noir* et qui recevait lui-même de M. Mario, chaleureusement applaudi, une vie admirable de finesse et de réalité, peut-être que Trévoux qui prépare la capitulation de M. et de Mme Jouvenel (1) a tort. Sans encourir pour cela le reproche

(1) Car c'est sur les instances habiles de Trévoux que Mme Jouvenel a consenti à venir voir son petit-fils et la maman de Robert. Et depuis

d'arriérisme bourgeois, il doit être permis de se poser mélancoliquement la question à soi-même si un jeune homme du monde n'a pas tort de tranformer une amourette en amour, et s'il ne commet pas une *bêtise* en ayant de cet amour un enfant.

Est-ce que notre actuelle organisation sociale ne met pas entre la jeune fille pauvre et le jeune homme riche toutes sortes de barrières d'éducation, de milieu social, de relations? On a beaucoup médit des mariages d'argent — et à bon droit. Pourtant il y a aussi à dire dans notre état social actuel — remarquez je vous prie ces mots qui conditionnent ma pensée — contre les mariages exclusivement d'amour (1). Du moins — et je n'ajoute pas

lors, fascinée par le charme de ces deux êtres, elle a renouvelé ses visites qu'elle cache soigneusement à son mari... Celui-ci fait de même.

(1) Au reste je reconnais que notre temps — idées et mœurs — est en progrès sur les époques antérieures. C'est ainsi que dans la pièce de

cela pour me faire pardonner ma théorie anti-romantique et anti-libertaire, — du moins est-il délicieux d'assister au triomphe de l'Enfant qui résout des situations particulières. Et les situations particulières font partie aussi, je crois, de la réalité. Surtout devant le fait accompli et vis-à-vis d'une jeune fille aussi naturellement distinguée que la fleuriste parisienne — et que Mlle Valy (1) — qui concentrait en elle toute la grâce de Paris — l'acte généreux de Robert et la capitulation de M. et de Mme Jouvenel restent honnêtes sans devenir imprudents. Puis les gens timorés — comme moi — qui se défient des thèses de théâtre et veulent les éprouver au contact de la réalité, ont la ressource de déga-

M. P. Wolff on ne voit plus sacrifier la maîtresse à l'épouse comme dans *La Dame au Camélia* ni la mère et l'enfant comme dans *Denise*. On pourrait dire qu'ici c'est le triomphe de l'enfant et de la mère sur les conventions sociales.

(1) L'actrice.

ger le triomphe de l'Enfant des contingences de la pièce de M. Wolff.

Pour satisfaire leur attachement à la morale puérile et honnête ils imagineront que le petit Robert est l'enfant très légitime de parents bien sages et bien rangés. Est-ce que d'être sage et bien rangé cela détermine à ne pas sentir jusqu'aux délices, jusqu'au trouble, le charme de l'Enfant, naïf et intelligent, égoïste et bon, et si joliment boudeur, exigeant et tapageur, — comme les femmes les enfants aussi nous retiennent souvent par leurs défauts — sauveur de situations difficiles et particulières, mais, longue et profonde joie aussi des situations familiales ordinaires et calmes ?

MÉLISANDE

Pelléas et Mélisande, c'est, d'abord, un grand drame que la poésie a fait des plus douces et des plus terribles choses d'ici-bas et dans lequel, demi transparente, ne cesse de se montrer la fatalité, aujourd'hui, comme anciennement, image mystérieuse des événements humains complexes. A vrai dire, un scrupule me tient de résumer le drame de Maeterlinck dans le personnage de Mélisande. Sans doute Mélisande souffre d'un mal semblable à celui de Phèdre. Mais plus encore elle fait souffrir. Elle et Pelléas semblent personnifier comme la fatalité inconsciente qui porte

ses coups avec je ne sais quelle brutalité sereine. La victime de ce drame c'est Golaud qui aima Mélisande et n'en fut pas aimé. Car le poète fataliste a rapproché la jeunesse de la jeunesse et a décidé que Pelléas et Mélisande s'aimeraient. Et assurément la première donnée ne nécessitait pas la seconde. Mélisande ne pouvait-elle avoir pitié de son mari et de son enfant, de l'enfant qu'elle portait en son sein ? L'idée du devoir — absente de la pièce mais non pas de la vie — aurait pu aussi par l'efficacité de son *impératif catégorique* vaincre une fatalité qui souvent n'est que le surnom et le prétexte de notre faiblesse. Et enfin, si Golaud aima une autre femme morte depuis et dont naquit le petit Iniold, si Golaud « déjà a les cheveux gris, » son cœur et ses sens toujours sont restés jeunes.

Une femme peut l'aimer.... Mais cette femme n'est pas Mélisande.... Pourquoi ? On ne sait. Non que le poète ait insuffi-

samment analysé l'âme de son héroïne mais plutôt parce qu'il imagina son âme mystérieuse et un peu hermétique. Mélisande, n'est-ce pas la femme instinctive, « le petit être mystérieux qui sembla toujours ne devoir être que la grande sœur de son enfant » ? Et cette jeunesse égoïste, plus en sensations qu'en raisonnements, a broyé le cœur d'un homme.... Œdipe ! Golaud ! deux victimes de la fatalité dans laquelle, je le répète, il faut inclure la faiblesse humaine qui cède aux circonstances qu'elle eut pu dominer mais qu'elle ne domina pas. Il n'y a que l'héroïsme humain et la raison et le sang-froid et le temps qui soient capables de réduire à rien la fatalité. Golaud est victime de lui-même, de son empressement à soupçonner Mélisande... car Mélisande est innocente... elle le jure, ou plutôt, elle le déclare sur son lit de mort avec une sincérité qui vaut tous les serments... Cette innocence désole plus

encore les remords de Golaud qui ne peut s'assurer juste le châtiment de Pelléas, tué d'un coup d'épée... Mélisande aussi va mourir de ce drame d'amour....

Mais Golaud s'embarasse dans l'inextricabilité des événements et des apparences. Mélisande a cessé ses dénégations, par fatigue sans doute et certitude d'innocence..., peut-être aussi par une secrète honte de répéter le mensonge... Golaud alors sent renaître sa furie... Il est si douloureux et si pénible de redescendre de la colère à la calme appréciation des choses ! La jalousie, mauvaise conseillère, n'a-t-elle pas créé en lui des certitudes contre Mélisande ? Un entant ingénu, le petit Iniold s'est trouvé aussi pour accuser inconsciemment sa seconde mère et nourrir les soupçons de son père ? Comment ce qui est arrivé ne serait-il pas arrivé ! Car Mélisande, si elle garda son corps des atteintes de Pelléas, aima celui-ci et, si j'ose dire, commit des imprudences,

— coupable à la fois et innocente et excusable en sa faute même car Pelléas était beau et jeune, tandis que Golaud déjà grisonnait et que son âme demeurait empreinte de je ne sais quelle primitive rudesse. Mais ce cœur de lion était un vrai cœur de père et d'amant... L'amour l'a affolé jusqu'à la brutale sauvagerie envers une femme... Et c'est parce que nous savons la souffrance de Golaud que notre révolte est timide en le voyant brutaliser sa femme... En Mélisande c'est toute la destinée mauvaise qu'il maudit, qu'il frappe et foule aux pieds. Et le vieil Arkel, s'abstenant d'intervenir, sinon par des gestes de mystérieuse désolation, dans cette lutte d'un homme, de son fils, contre une femme, nous semble l'image de l'humanité inactive par le sentiment de son impuissance à établir les responsabilité et à dire qui eut les plus torturantes angoisses... « Ce n'est pas ma faute ! ce n'est pas ma faute ! »

crie Golaud à Mélisande et à la destinée (1). Et le vieillard, moins intéressé, répète lui aussi « Ce qui arrive est terrible mais ce n'est pas votre faute. »

Je veux le dire encore pour les esprits pointus et qui, peut-être, n'ont pas tort de rechercher si la vie humaine ainsi que le théâtre est vraiment livrée à la fatalité, il est possible que le cours des choses eut pû être autre que dans le drame de Maeterlinck. L'écrivain s'est inspiré de sa conception panthéiste et déterministe de la vie. Mais la fatalité n'a-t-elle pas parmi les hommes une suffisante place pour qu'il reste vrai d'en faire le ressort du drame qui a, d'ailleurs, pour mission de nous

(1) Il est vrai que dans ces sacrifices d'amour il faut toujours une victime. Ici c'est Golaud, c'est l'homme, c'est Pelléas aussi et à la fin Mélisande ; dans une autre pièce, légère et *parisienne*, mais dramatique aussi (*La Souris*, de Pailleron) c'est Angèle, c'est la femme... Et ainsi de suite.

émouvoir bien plus que de nous instruire ou de nous moraliser....

D'autres qualités que la force recommande l'œuvre de Maeterlinck. C'est la simplicité, signe des génies puissants, simplicité limpide qui fait apparaître les faits seuls et met à l'arrière-plan, dans la pénombre, la personnalité de l'écrivain. C'est pourquoi on hésite si la simplicité est d'essence littéraire ou d'essence morale. Cette grande simplicité homérique ou cornélienne n'exclue pas toujours les délicatesses, les mièvreries du sentiment ou du style. Mais celles-ci alors sont dans la situation qui les éclaire comme elle les explique. Pour s'en rendre compte, il faudrait, après avoir dégagé le sens général et l'espèce de pathétique de la pièce, en relever les détails exquis et d'une vérité plus indiscutable peut-être que la thèse générale. Mais *Pelléas et Mélisande* ayant eu la fortune d'inaugurer une nouvelle

expréssion musicale, il convient, avant de revenir au poème, de dégager brièvement le caractère de la musique.

Ce caractère est d'être une imitation du texte, mieux encore un commentaire attentif et qui semble même timide (1). Alors que l'ancienne musique, la musique pure, recherchait avant tout le plaisir de l'oreille, la sentimentalité, et par exemple, ne reculait pas devant l'invraisemblance que, dans un trio, plusieurs personnages rendissent sur un même air des sentiments divers, la musique nouvelle de Claude

(1) Il n'est pas inutile de remarquer que Debussy s'oppose à Wagner par une simplicité qui est en même temps une variété plus grande, dédaignant l'architecture musicale, le leit-motiv ou le *symbole* qui lui semble une complication vaine et obscure et y préférant des formes plus libres, expressions des mouvements intérieurs. (V. les paroles mêmes de M. Debussy. R. Blanche, t. 29, p. 517). Peut-être aussi l'auteur de *Pelleas et Melisande* préfère-t-il les ressources vocales aux ressources instrumentales.

Debussy se montre intellectuelle, rationnelle, savante; elle a des buts descriptifs, variés. Il était courant de dire qu'on allait à l'opéra pour entendre de la musique et que la pensée, les caractères, le drame importaient peu. Aussi Figaro adoptant le paradoxe déclarait-il « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante ». La musique nouvelle semble avoir une plus juste conception de son rôle. Elle n'accepte aucune infériorité pas plus qu'elle ne vise à aucune supériorité. Il lui suffit de se faire la compagne de la poésie (1).

Peut-être le nouveau genre dénommé « Drame lyrique » demande-t-il une valeur plus réelle dans le livret, ce serait

(1) Il y aurait quelque analogie à établir entre cette expression musicale *nouvelle* et la mélopée grecque ou le plainchant chrétien. Celui-ci, dont ces dernières années ont vu la renaissance, a pour règle première d'aider les termes de la prière, de collaborer avec eux, de les soutenir et élever sans jamais ni les trahir, ni les couvrir.

alors un service rendu à ce genre de littérature obligé à un prosaïsme moins épais. Si non, mieux vaudrait que la musique reprit toute sa liberté. Mais, remarquons qu'en ne prétendant plus à un rôle exclusif et en coopérant avec le poète, le musicien n'appauvrit ni son inspiration, ni ses ressources. Bien plus, lui aussi, se sent tenu à une variété plus riche afin d'égaler l'expression musicale soit au poème, soit à la réalité des choses. Le public lui-même s'habituera à donner une signification à la musique et on ne le verra plus, dans les préludes et intermèdes, sitôt que le rideau s'est abaissé, reprendre son babillage confus, comme si la musique ne valait pas d'être entendue pour l'achèvement qu'elle prête à l'expression littéraire.

Et ainsi, après de grandes autorités (1),

(1) « Il n'y a pas deux opinions possibles. C'est incontestablement un chef-d'œuvre. » Vincent d'Indy — voir de nombreuses autorités citées dans l'*Art Moderne*, 25 mai 1902/13 janvier 1907. Dans

est-il permis de répondre à ceux qui, troublés en leurs conceptions étroites, proclamèrent que la musique de *Pelléas et Mélisande* n'était pas de la musique... traduisez, n'était pas la musique qu'ils aimaient, celle qu'ils comprenaient... En ce qui concerne, non plus le drame lyrique en général, mais spécialement l'œuvre de Claude Debussy, qu'on nous permette la citation d'un critique non moins technicien que sensible : « M. Debussy possède en matière d'instrumentation et de développement des dons qui confondent. Il utilise toutes les ressources orchestrales connues et en crée de multiples ; tout cela avec un tact, un à-propos, une audace, une fécondité de combinaisons, et aussi une mesure, une distinction, un charme

l'*Art Moderne* (20 janvier 1907) M. Ch. Van den Borren appelle cette « œuvre définitive » la plus miraculeuse, la plus transcendante qu'aient vu naître le crépuscule du XIXe siècle et l'aurore du XXe.

dont les vertus sont irrésistibles (1) ». Plus aisément encore, apparaît-elle une illusion la pensée que le drame de Maeterlinck n'a aucun besoin de l'accompagnement musical. Certes ce drame vaut par lui-même. Je le soupçonne pourtant de quelque faiblesse scénique hors de l'atmosphère musicale. Surtout est-il inexact que l'impression générale ne ressorte aucunement de la musique. Car, volontairement contenue, celle-ci insinue pourtant en nous son charme et aide notre évocation des objets et des sentiments de son expression distincte bien qu'intimement combinée avec l'expression littéraire.

Rarement œuvre de théâtre put se prévaloir ainsi, en sa double expression, d'une unité, d'une compénétration pareille de ses divers éléments. Le critique que

(1) H. Lesbroussart, *Art Moderne*, 13 janvier 1907.

nous citions tantôt a fort bien noté, en ce qui les concerne, la participation harmonieuse à la vie du drame, de Mlle Garden « une Mélisande mystérieuse et un peu hermétique, avec de soudaines vivacités, des éclairs qui révèlent une âme ardente et profonde » et de M. Bourbon qui « s'étant merveilleusement adapté à un genre qui n'est pas le sien, donna, par son talent, à la rouge figure de Golaud un relief puissant ». De ces deux personnages, Mélisande et Golaud, facteurs principaux du drame, et de la riche matière de celui-ci, il nous reste à signaler quelques aspects, à extraire quelques parties propres à suggérer l'admiration et la compréhension du chef-d'œuvre de Maeterlinck et Debussy.

Une harmonie très douce, subtile, respectueuse s'élève d'abord, tel un souffle des bois, et semble vouloir exprimer le mystère, la fatalité pensive qui pèse sur le drame entier et mène à leur perte Méli-

sande et Pelléas. Rarement la musique va seule. Presque toujours elle se propose aux mots afin de les servir et les intensifier. Pourtant il lui arrive de se déployer en une majestueuse et simple gravité en des phrases dont notre sensibilité demeure imprégnée. Mais au début la musique dit surtout le mystère de la forêt et de Mélisande affolée par la présence de Golaud.

Apparition fatale que Mélisande ! On ne sait qui elle est, d'où elle vient, qui lui fit le mal qu'elle ne veut pas, qu'elle ne peut redire ? De qui lui vînt la couronne qu'au fond de l'eau Golaud s'offre à reprendre ? Mélisande est-elle la fugitive d'un premier hymen malheureux ? On ne sait au juste, car ses réponses demeurent pleines de troubles et de réticences. Ainsi le poète voulut façonner une créature mystérieuse comme la vie et comme la femme.

Créature fatale, celle dont sans tarder le sauvage Golaud subit la beauté charmeuse.

« Je regarde vos yeux. Vous ne fermez jamais les yeux ? »

Et déjà aussi Golaud est marqué du signe des grands douloureux, car Mélisande met une barbare et inconsciente cruauté à détailler ce qui ne lui plaît pas en Golaud : les cheveux gris, la barbe aussi, et cette taille de géant... Dès la première scène, des âmes et des êtres nous sont apparus pleins de leur devenir tragique. Tout au cours de sa destinée, Mélisande demeurera mystérieuse, étrange, à la fois très loin de nous et très moderne, simple et raffinée, avec ses grands cheveux roux, ce corps moulé dans une robe de féerie et ces voiles flottants que lui prêtait l'actrice, Mlle Mary Garden qui fut le personnage même créé par le poète et le musicien. Et pour Golaud, il souffrira par Mélisande et aussi par la faute de ses confiances entremêlées d'accès sauvages.

La scène et le tableau suivants enveloppent ce premier heurt de Golaud et de

Mélisande dans la suave mélodie que le musicien a mis à la lettre de Golaud et que la sœur de Pelléas, Geneviève, lit au vieil Arkel. Et voici que, pour accompagner les paroles du vieillard sur la destinée « dont nous ne voyons jamais que l'envers » voilà, que la musique s'enfle et quitte la double ligne parallèle entre laquelle le plus souvent elle se refuse de sortir. — Il y a là des effets de beauté ravissante, douce comme la lumière qui vient du côté de la grande mer bleue...

« Il n'arrive peut-être pas d'événements inutiles » a prononcé Arkel. Cela est vrai du moins au théâtre... Pelléas devrait cent fois s'éloigner des lieux où maintenant habite Mélisande. Mais Arkel — — j'allais dire l'auteur — le retient. Et alors ce qui devait — ou pouvait arriver — arrive. Dans l'aveu spasmodique de plus tard, quand Pelléas ne pourra croire à son bonheur trop grand d'être aimé d'elle et l'interrogera :

« Depuis quand m'aimes-tu ?

Mélisande répondra :

Depuis toujours... depuis que je t'ai vu!

Après Arkel c'est Geneviève qui rapproche les amants... Ceux-ci déjà ont à demi conscience de la situation tragique où ils sont entraînés. Ils écoutent la mer et annoncent des tempêtes prochaines. Car l'une des puissances du drame de Maeterlinck, c'est son symbolisme, c'est l'art de créer des milieux conformes à des états d'âme et de faire exprimer par les personnages les rapports mystérieux entre eux et les choses. La musique, maintenant fine, aigue, mystérieusement tragique comme le soir, comme la fatalité qui s'avance, n'est entendue que si l'on s'y applique...

L'acte second est vraiment tout en contrastes, en confusions de larmes et de sourires. C'est une idylle dans une tragédie. Et l'on voudrait fixer la vie ainsi belle, douce, ravissante comme la scène de jeux charmants — et imprudents —

entre Pelléas et Mélisande. De nouveau l'orchestre a des sons plus appuyés, vivants, joyeux et variés. Certaines phases comme « *On n'y vient plus* » sont d'une grâce délicieuse. Mais le tragique reparaît avec les questions de Pelléas concernant la première rencontre de Mélisande et de Golaud :

« Que vous a-t-il dit ? », interroge le jeune indiscret quelque peu jaloux déjà...

La scène seconde est capitale. Golaud s'est blessé à la chasse. Il venait « d'entendre sonner les douze coups de midi » l'instant même où l'anneau tombait dans le puits, parmi les jeux tremblants et naïfs des deux *enfants* ». Golaud se découvre ardent chasseur et, si j'ose dire, peu intellectuel, peu raffiné, autre donc qu'il eut convenu au mari de Mélisande silencieuse et profonde. Son aveuglement rappelle aussi la parole du poète ancien : *quos vult perdere dementat Jupiter* (1). Golaud,

(1) Jupiter enlève toute prudence à ceux qu'il veut perdre...

rude et simple, fait l'éloge de Pelléas « Il est un peu étrange. Il changera, tu verras; il est jeune ». Voilà bien de ces *menaces* tragiques qui émeuvent et angoissent le spectateur avisé plus que les déchaînements extérieurs (1).

Tantôt, à Mélisande qui exprimera la crainte — quelque peu hypocritement féminine — que Pelléas ne veuille pas l'accompagner dans la caverne à la recherche de l'anneau, Golaud trop malheureux pour être ridicule ne dira-t-il pas « Pelléas fera tout ce que tu lui demanderas ». De plus en plus Golaud devient le héros pitoyable du drame. Nous souffrons de ce grand amour incompris et trahi par Mélisande... Tour à tour il a pour celle qu'il

(1) S'il nous est permis de noter une autre de ces petites *correspondances* non indignes de l'inspiration, nous noterons que la scène des cheveux, ravissante et étrange, est annoncée déjà à l'acte II, scène I, où on insiste sur « les longs cheveux » de Mélisande.

aime des sollicitudes ardentes, des calineries mièvres et des tendresses passionnées jusqu'à la colère. Et c'est en prenant « ces petites mains qu'il pourrait écraser comme des fleurs » qu'il aperçoit l'absence de la bague de noces et qu'il force Mélisande à aller à sa recherche *avec Pelléas*...

Mélisande partage notre pitié, car elle aussi est une victime. Des remords et des craintes la saisissent d'aimer Pelléas. Elle voudrait lutter contre la fatalité, contre « cette chose plus forte qu'elle », et que Golaud « ne peut comprendre ». Golaud interroge : « Est-ce moi que tu voudrais quitter ? »

— Oh ! non; ce n'est pas cela... Je voudrais m'en aller avec vous... C'est ici, que je ne peux plus vivre... Je sens que je ne vivrais plus longtemps.

Et sans doute, le château est très vieux et très sombre ; on n'y voit jamais le ciel... Mais, ne nous y trompons pas, ce milieu des choses, s'il contribue à meurtrir l'être

sensitif de Mélisande, est surtout le symbole des troubles de son cœur qui obscurcissent sa pensée morale.

« Laissez-moi, je préfère marcher seule » a dit Mélisande à Pelléas. Mais la fatalité une seconde fois les réunit... Scène hardie, délicieusement renouvelée de *Roméo et de Juliette* — autres amants tragiques — et à la fois très neuve en son mode. Scène divine à laquelle il faut apporter une âme pieuse et que d'ailleurs, comme toutes les choses exquises, un rien, un effet appuyé, une maladresse feraient verser dans le ridicule. Certains ont ri de cette scène, et la traitèrent de romantisme échevelé ou mièvre. Mais ces deux sentiments excès de force ou excès de douceur n'appartiennent-ils pas également à l'expression de l'amour, le plus simple des sentiments humains ?

Je n'entreprendrai pas de relever ou de commenter tous les détails de cette scène ravissante. Elle est à déguster avec une

lenteur gourmande. La fatalité n'en est point absente mais n'y paraît que comme dans un cieil trop radieux, un léger nuage qui peut cependant porter des orages. L'indulgence de Golaud est tragique : « Vous êtes des enfants » dit-il à Mélisande et à Pelléas surpris en leurs jeux. « Ce sont là, jeux d'enfants, mais il ne faut pas que cela se répète » ajoute-t-il à l'adresse de Pelléas « Vous êtes plus jeune qu'elle : il suffira de vous l'avoir dit (1). C'est au sortir des souterrains que Golaud parle ainsi à Pelléas... Pourquoi avait-il entraîné en ces lieux son jeune rival ? Cherchait-il à s'en débarrasser en le poussant au fond de quelque abîme ? L'inten-

(1) C'est avec raison qu'on supprima à la représentation les mots assez inutiles et prosaïques qui suivaient dans le texte. « Evitez-là autant que possible; mais sans affectation d'ailleurs, sans affectation. » Ainsi la représentation, cette demi-réalité, corrige parfois l'écrivain en ses créations un peu abstraites.

tion n'apparaît pas très claire et peut-être aussi cette obscurité est-elle volontaire et veut symboliser les pensées de jalousie et de vengeance qui commencent à s'élever dans l'âme de Golaud...

Cette scène du gouffre dans la caverne symbolise aussi, assurément, la destinée qui va maintenant emporter les deux amants à leur perte... Les dramatiques révélations de l'innocent petit Iniold aiguisent les soupçons de Golaud... Une seconde fois Pelléas est surpris auprès de Mélisande. Hélas ! « il n'a pas suffi de lui avoir dit que cela ne devait pas se répéter ». Scène merveilleuse de naïveté, de délicatesse et aussi de violences d'âmes et de fatalité qui plane au-dessus des paroles et pèse sur le spectacle comme une chape de plomb. Les amants infortunés se donnent un dernier rendez-vous avant que Pelléas ne parte pour toujours. Alors peut-être Mélisande retrouvera-t-elle la paix, la joie, car dit le vieil

Arkel « Maintenant que le père de Pelléas est sauvé et que la maladie, la vieille servante de la mort, a quitté le château, un peu de joie et un peu de soleil vont enfin rentrer dans la maison... il était temps. » Hélas ! il est même trop tard, et le vieil Arkel annonciateur de la destinée une fois encore n'en voit que « l'envers ». Soudain la destinée se déchaîne brutale dans la scène où Golaud rugit sa colère, sa jalousie, son amour et fait expier par ses secousses sauvages aux cheveux de Mélisande les baisers fous et rieurs qu'ils reçurent de Pelléas.

La scène peut sembler violente et l'acte de Golaud odieux. Mais le rythme musical atténue cette violence et notre compassion pour Golaud nous rend indulgent. Nous sentons que cet homme souffre plus encore qu'il ne fait souffrir... Sa torture est une torture de cœur... Mais que pensent les spectatrices de cette leçon de fidélité conjugale qui leur est donnée ?

Sans doute éprouvent-elles comme une sourde révolte contre la tyrannie de l'homme... Cette tyrannie amoureuse est pourtant bien excusable et le vieil Arkel ne fait qu'exprimer le sentiment ému de tous quand il jette ce cri éloquent : « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes... »

La scène suivante pleine des jeux naïfs d'Iniold et que termine ce mot qui fit rire les femmes. « Je vais dire quelque chose à quelqu'un » repose des émotions tragiques de tantôt et prépare les ravissantes félicités de la dernière entrevue entre Pelléas et Mélisande. Tous deux vont à leur tragique destinée. Bientôt le monde — tout au moins le monde du théâtre — comptera un drame de plus. Mais auparavant les amants auront bu à longs traits délicieux et jusqu'à l'épuiser à la coupe d'amour que leur tendit la destinée bonne et cruelle...

Et ici, pour garder complet le plaisir si

humain de la scène d'amour entre Pelléas et Mélisande, peut-être faut-il s'abstraire des circonstances qui la spécialisent en la dramatisant. Ne voyons dans cette scène que l'une des plus merveilleuses expressions de cet amour qui ne doit pas toutes ses affres passionnées à l'action du péché et du dramatique. Ainsi peuvent s'aimer des êtres beaux et jeunes, poétiques d'âme comme de nom, à qui rien, ni les hommes, ni les circonstances n'interdisent un grand et pur amour. La pièce de Maeterlinck a su nous rendre ailleurs déjà le charme doux et troublant qui se dégage de la femme, comme le parfum de la rose. Ainsi dans la première entrevue entre Pelléas et Mélisande, au bord du puits sur lequel se pencha en de coquettes et langoureuses plasticités la souple et radieuse jeune femme.... Quelle pureté aussi et qu'elle force d'émotion divine dans la scène ou le vieil Arkel fait approcher tout près de lui

Mélisande et prononce ces paroles respectueuses et tendres : « Je ne t'ai embrassée qu'une seule fois jusqu'ici : le jour de ta venue ; et cependant, les vieillards ont besoin de toucher quelquefois de leurs lèvres le front d'une femme ou la joue d'un enfant, pour croire encore à la fraîcheur de la vie et éloigner un moment les menaces de la mort. »

Suivez maintenant l'entrevue des deux amants, résignés désormais à leur amour même tragique, car un tel comble de félicité ne se paie pas trop cher de la vie... Accueil charmant, doux reproches, cris passionnés, longs baisers, mièvreries délicieuses et si sincères, enlacements silencieux, tout fait de cette scène une apothéose glorieuse de l'amour, ce mal divin. La mort elle-même y ajoute comme un éclat d'immortalité... Fixé dans la mort rigide il semble que Pelléas le soit aussi dans le bonheur... Golaud, le rouge Golaud est un libérateur... Sublimes

inventions de l'art mais dont l'exaspération ne vaut peut-être pas les délices qu'offre la vie aux hommes... Il est assez à l'art de les imiter... Mais peut-être aussi ne les goûtons-nous parfaitement, ne les comprenons-nous bien ces délices de la réalité, que, lorsque l'art prestigieux a préparé et comme accordé nos âmes...

Certains ont jugé inutile la scène de la mort de Mélisande. Je crois qu'ils se trompent, car le pessimisme de la pièce de Maeterlinck doit à cette scène de pardon de s'atténuer (1). Il semble que les choses s'y arrangent et y redeviennent humaines. Nous respirons. Golaud avoue ses torts, ses violences précipitées, son amour plus grand que tout et qui excuse

(1) Pessimisme à base fataliste et qui peut-être n'est jamais plus troublant que dans la bouche de l'enfantelet Yniold. Voyez Act. IV, Sc. 2, ses réflexions naïvement profondes sur « la pierre plus lourde que tout le monde » et qu'il ne peut soulever, sur les moutons « qui pleurent », etc.

les aveux qu'il cherche à tirer d'une mourante... A cet endroit les instruments éclatent... disant la majesté de l'instant...

Et de nouveau, le drame se complique. Oui, Mélisande a aimé Pelléas. Mais le dramaturge moderne, aux idées d'émancipation féministe, ne se résout pas à condamner celle qui aima « Non, non ; nous n'avons pas été coupables », lui fait-il dire. Golaud vainement insiste, hurle après la vérité...! la vérité...! la vérité...! Mélisande mourra sans avoir avoué, sans avoir nié ce que Golaud veut savoir....

Peut-être eut-il mieux valu de ne point soulever, même discrètement, le problème de l'amour libre... Peut-être surtout la scène eut elle gagné à être moins longue. Le symbolisme de l'hiver approchant — image de la mort — devrait être écourté. Une phase eut suffi. Fallait-il aussi montrer l'enfant que le vieil Arkel enveloppe dans son manteau et prend d'un geste qui

aisément se ferait comique ? Les servantes déguisées en religieuses me firent l'effet d'être brutalement chassées par un libre-penseur farouche... Petits détails, mais qui importent au dénouement comme au début. Je ne sais, encore, si en une phrase finale, l'auteur avait bien besoin d'expliquer le personnage, alors connu, de Mélisande « petit être si tranquille, si timide et si silencieux » et de nous imposer sa théorie pessimiste de la vie, au nom de laquelle nous sommes tous et toutes déclarés, pareils à Mélisande et la pauvre petite enfant vouée aux mêmes destinées que sa mère... Sans doute la vie est comme le théâtre, mais elle est autre aussi...

Ces pages que j'ai voulues, vais-je me les reprocher comme tournant à l'analyse littéraire ? Non, d'abord parce que le génie mystique et symbolique de Maeterlinck et l'originalité de Debussy ne sont pas tellement accessibles à la première audition qu'ils rendent superflu tout com-

mentaire (1). Ainsi que le bon et ingénieux Horace, je ne me préoccupe pas au théâtre que des héros et acteurs, que des héroïnes et actrices. Le public lui aussi me plaît et m'instruit. Je prête une oreille indiscrète et bienveillante à ce qui se dit autour de moi, à ce que disent surtout les femmes, moins pédantes et plus sincères. Plus d'un de mes commentaires répond à des questions que j'entendis poser sur les banquettes du théâtre. Ensuite, je ne me reprocherai pas non plus ces éloges, analyses, expressions de rapports et de beautés secrètes, car les chefs-d'œuvre

(1) Et justement ces imprécisions, ces situations et parfois ces phrases inachevées se supporteraient moins si la musique, en les accompagnant, ne les voilait en même temps qu'elle les achève. Car, l'un des mérites essentiels du drame de Maeterlinck est d'avoiɹ trouvé la forme tant littéraire que musicale qui convenait à son genre de pensée et de sensibilité — genre mystérieux, poétique, indéterminé.

seuls les supportent et même y gagnent. Seuls ils n'épuisent ni l'admiration, ni la pensée. Je crois que c'est le cas pour *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique de Maeterlinck et Debussy.

SALOMÉ

La représentation de *Salomé* évoque la vie moderne plus que le monde hébraïque. Sans doute, la Bible n'ignore pas les catastrophes que causa la femme. Il suffit de rappeler les épisodes d'Adam et d'Eve, du déluge et de Sodome. Le livre de vérité non moins humaine que divine a marqué aussi en des traits puissants les ravages de la passion amoureuse dans l'homme. L'amour ne fait-il pas victime Samson et avec lui un peuple entier? Mais dans cette histoire-ci, dans d'autres histoires féminines de la Bible, la femme n'est pas au

premier plan. Elle est passive plus qu'active. Elle est aimée plus qu'elle n'aime. Et pour en venir à notre sujet, le récit évangélique de la mort du prophète Jean-Baptiste nous y montre un effet de vengeance, non un effet d'amour repoussé et exaspéré. Sans doute, le hideux et très naturel mélange de la volupté et de la cruauté est de tous les temps et avec la domination romaine la Judée connut quelque chose des raffinements sensuels des orgies païennes. Mais la majestueuse sérénité de la Bible ne s'attarde pas aux détails morbides de psychologie sensuelle et féminine.

Bien différent est le poème d'Oscar Wilde, fleur détachée du bouquet empoisonné de Baudelaire. Comme l'auteur des *Fleurs du mal*, comme Verlaine, Lorrain et beaucoup d'autres modernes, l'auteur de *Salomé* a senti et rendu des sensations rares, perverses, fruit d'une intellectualité raffinée et vicieuse non moins que d'une

sensibilité hystérique. La Salomé d'Oscar Wilde c'est la femme-animale, la femelle comme dit Zola. Mais cet instinct de nature est perverti encore par la civilisation moderne, par toute cette conspiration sourde et capiteuse du luxe, des jouissances, du scepticisme qui enseigne à se couronner de roses à ceux qui demain mourront. Toutes les perversités ont été empirées par l'auteur du livret et par le musicien pour en pétrir la chair de cette Salomé féline, capricieuse, passionnée et cruelle, et surtout sensuellement voluptueuse.

Dès le début du drame musical une terreur plane sur tous les visages, s'exprime par les attitudes et les paroles des pages et officiers que Salomé n'apparaisse, ne soit regardée ou ne regarde. Cette femme à la chair ardente et ensorcelante ne peut causer que des catastrophes. Jean-Baptiste se montre, hiératique, impassible, vêtu d'une peau de bêtes. Salomé a senti comme un

parfum de chair — Elle s'arrête — elle contemple — La voici qui s'approche du prophète austère et s'éprend de son corps blanc, de ses cheveux noirs, de sa bouche rose-rouge... Désormais, elle se propose un but précis, matériel, le baiser sur la bouche de Jokanaan. Narraboth, le chef des geôliers qui céda aux fleurs, au sourire de Salomé suppliante et lui permit de voir le prophète se tue alors... car sa faiblesse déchaîne la passion dévastatrice de la femme sensuelle, qui ne vivra plus, jusqu'à en mourir, que pour assouvir son monstrueux désir.... Tout le drame musical et littéraire se développe sur cette donnée toujours répétée, approfondie, montrée sous ces diverses faces de prière ou de colère, de douleur ou de joie. L'action propre à l'actrice contribuait encore à faire vivre Salomé. Il fallait voir celle-ci sous les belles formes de Mlle Mazarin rôder autour du puits où était redescendu le prophète, où, après la danse, étaler son

corps exténué sur les marches du trône d'Hérode, et enfin jouer féline et passionnée avec la tête et appliquer aux lèvres rouges — sur lesquelles était un âcre parfum de mort — le baiser tant recherché...

Certains critiques ont prêté à Salomé comme un vague sentiment de repentir et une intention de vie spirituelle. Il n'apparaît pas qu'une telle complication psychologique ait été dans le but ni de l'écrivain, ni du musicien. Il est vrai qu'au sortir des geôles de de Reading, après deux années de *hard labour* que lui imposa la justice anglaise et morale, Oscar Wilde écrivit le *De profundis*, sublime effusion de tendresse mystique. Mais il ne faut pas confondre la moralité de l'auteur avec celle de l'homme. Souvent l'absence de la première est un témoignage de la seconde. C'est par vertu et secrète recherche de l'idéal que le dramaturge et le romancier — ainsi Oscar Wilde et Zola (1) —

(1) Et peut-être aussi Baudelaire et Verlaine. Pourtant nous ne méconnaissons pas ce que

exposent les tares individuelles et sociales. La sévérité de la condamnation leur semble en rapport de la vérité du tableau. C'est pourquoi Salomé n'est que sensuelle, avec inconscience, en dehors de tout véritable amour. Et si le musicien a prêté le même thème musical à Iokanaan et à Salomé, c'est non dans l'intention de faire participer la courtisane à la pureté du prophète mais afin que les paroles de celui-ci s'imprégnassent en quelque façon de l'atmosphère voluptueuse, unité du drame musical. Car, remarque avec une justesse très fine M. Lesbroussart, « le thème en question est apparu longtemps

cette forme de moralité a de scabreux pour les esprits simplistes — ni même la défaveur qu'elle jette sur l'œuvre proprement artistique. Beauté artistique et beauté morale ne se séparent pas dans l'impression du lecteur où du spectateur et il est toujours utile à un écrivain, croyons-nous, en vue de son véritable succès, d'avoir un sujet noble, moral, généreux, à la *Corneille*....

avant le beau récit du prophète conseillant à la pécheresse de demander au Messie la rédemption de ses péchés. Où éclate-t-elle en pleine lumière, et pour les premières fois la phrase controversée ? Quels mots épouse-t-elle obstinément ? « Je veux baiser ta bouche, Iokanaan ! Je baiserai ta bouche. » Iokanaan la maudit : « Je baiserai ta bouche. » Je reconnais qu'à la fin du drame, à l'issue de ce monologue où la grandeur de l'émotion brise l'étroitesse des paroles, le thème reparaît, éclairci, comme purifié. Cette résolution sur la tonique repond-elle à une préoccupation spirituelle ? L'odieux désir charnel assouvi, la musique veut-elle transformer l'obsession en un rêve impossible où flotte un rayon de divin ? Je ne le crois pas. C'est une expression élevée, presque radieuse, d'un apaisement. Mais la sainteté du prophète n'y participe pas. Salomé a obtenu la jouissance qu'elle souhaitait éperduement. On devient pur, nous assure le

philosophe, à force de purger tous les dégoûts? » (1). Il nous semble aussi que l'intention moralisatrice se manifeste non pas certes dans les attitudes altières et impassibles d'Hérodiade, mais dans les remords d'Hérode qui de son manteau s'enveloppait la tête, — ceci est le mérite de l'artiste — comme dans la noirceur de son âme cruelle et lâche, et qui donne enfin l'ordre d'écraser Salomé, ainsi qu'une petite bête malfaisante. Car à de semblables perversités ainsi inventées, il n'est d'autre issue pour le poète et le drame que le dénouement de l'antique tragédie ou du gros mélodrame, c'est à savoir la mort du coupable. Et qu'on ne dise pas que ce suicide est une nouvelle immoralité, car il est symbolique et le personnage ne vit jamais entièrement de la même vie que l'homme.

La scène du monde a de moins grands

(1) *Art Moderne*, 31 mars-14 avril.

coupables que la scène du théâtre, lequel est un grossissement de la réalité par l'art. Et c'est pourquoi si elle n'est pas d'une vérité élémentaire et quotidienne, mais rare et morbide, la donnée qu'incarnèrent en Salomé Oscar Wilde et Richard Strauss ne saurait être accusée de complète fausseté, de pure invention artificielle, dénuée de puissance émotive. Il semble plus juste de reconnaître que les auteurs ont rendu avec la puissance d'une belle forme artistique, riche et neuve, définitive donc l'un des aspects de la femme éternelle et aussi de la mentalité moderne.

Après avoir résumé sur un ton goguenard la légende et le drame de Salomé qu'il traite de « niaiserie érotique » M. E. Picard (1) toujours suggestif et original veut voir dans le conflit dramatique entre Salomé et Jean le symbole plus grandiose que fondé, à notre avis, de

(1) Journal *Le Peuple*, 5 mai 1907.

la crise religieuse, sociale et ethnique au temps de Jésus : « Salomé concentrant la religion ancienne, l'aristocratie jouisseuse, la race orientale, Jean « ce meneur socialiste » représentant la religion nouvelle, la plèbe misérable, la race européenne ». Et le critique attribue sinon à Wilde du moins à Strauss la secrète vision de ces aspects du problème. (1) « Sa musique tumultueuse, âpre, violente, étrange, majestueuse indique ces intentions.

Une autre idée à été débattue à propos de *Salomé* et de la collaboration d'Oscar Wilde et de Richard Strauss. Celle de Nietzche disant : « Lorsque le musicien compose un lied, ce ne sont ni les images, ni les sentiments exprimés dans le texte qui l'inspirèrent comme musicien, mais

(1) M. Picard lui-même termine son article sur *Salomé* par cette réflexion avertie : « Mais les suppositions !.., les suppositions...! un des plus surs moyens de se tromper, mis à la disposition de la fragilité humaine par la farceuse Nature. »

une inspiration musicale venue de tout autres sphères choisit ce texte comme propre à l'exprimer symboliquement elle-même ». L'idée aussi de M. F. Lasserre qui commentant et éclaircissant celle de Nietzche s'exprime ainsi (1) : « Le texte apporte à l'inspiration l'occasion de se déployer et comme un soutien pour son déploiement. L'inspiration musicale préexiste, pure expression de l'âme du compositeur de génie, et s'enroule sur des paroles propres. La poésie ne se subordonne pas la musique, au contraire, la musique fait sienne la poésie ». M. Lesbroussart, dans l'Art moderne accueille cette pensée un peu subtile mais intéressante. D'ailleurs, toutes les idées offrent l'intérêt d'être comprises, acceptées ou rejetées, et le plus souvent combinées, avec les contradictoires. Ainsi arrive-t-on

(1) Les idées de Nietzche sur la musique. Paris, 1907.

à une essence de vérité et cela vaut bien ce que Baudelaire nomme un peu dédaigneusement *l'idée d'une idée*, ou la critique. Il faut donc admettre que l'inspiration musicale existe par elle-même, que son rapport avec l'inspiration littéraire est celle non d'effet à cause mais de conséquent à précédent. Fort bien. Mais il est certain aussi que le texte inspire la musique. Témoin M. Lesbroussart lui-même qui signale des faiblesses musicales correspondant à des faiblesses littéraires dans le personnage de Iokanaan et qui ailleurs formule le souhait que le génie puissamment créateur de Strauss rencontre, à défaut de la fable de *Salomé*, jugée sans fierté et indigne, le poème ardent, renouvelé d'Eschyle, de Dante et de Shakespeare, qui susciterait en lui une illustration proportionnée, et lui ferait créer au théâtre ce que tout artiste doit souhaiter produire, ce que *Salomé* n'est pas, — un chef d'œuvre. Mais si

l'inspiration musicale est à ce point indépendante de l'inspiration littéraire, pourquoi Strauss n'a-t-il pas produit un chef-d'œuvre à l'occasion d'un livret même inférieur ? Peut-être serait-il juste de moins déprécier l'œuvre de l'écrivain. Par sa nature spéciale, morbide, compliquée et raffinée et à la fois très forte et simple n'a-t-elle pas heureusement porté le talent du musicien ? Voilà deux points de vue — le monde est plein de demi-vérités — qui doivent et peuveut se concilier en s'atténuant.

On a vu que M. Lesbroussart affirme dans le personnage de Iokanaan quelque faiblesse dont il rend responsables et le poète et le musicien. D'autres ne sont pas de cet avis et pour moi il m'a semblé que dans le chant fort et majestueux du prophète, précurseur du Messie, s'évoquait toute l'aurore des temps chrétiens se levant sur le monde, avec la révélation des royaumes célestes, et avec les pré-

ceptes d'une vie grave mais qu'illumine doucement une lumière d'immortalité. Seulement je reprocherais à l'auteur d'avoir donné à Iokanaan une allure trop hiératique et trop sèche (1). Pourquoi aussi se laisser approcher de si près par la courtisane pour ensuite brusquement bondir loin d'elle ? Je le sais, la *manière de l'acteur* peut se défendre comme expressive d'une impassibilité sûre d'elle. Mais le naturel, à la fois, de fermeté et de quelque faiblesse eut été plus grand à ce que le saint, le prophète, le martyr évitât jusqu'au soupçon, d'un contact avec l'impure courtisane ?

A ce même propos de l'action, je me permettrai de dire mon impression de n'avoir pas trouvée l'actrice chargée du rôle de *Salomé* aussi passionnément animée que je la supposais devoir être (2).

(1) Le costume donnait aussi à Jean-Baptiste un aspect plutôt sordide et repoussant....

(2) Quelques semaines plus tôt Mme Mazarin

Ardente ou légère mais non pas solennelle, telle doit être Salomé. Ainsi je comprends qu'un critique ait pu écrire : « Mon humeur est provoquée par ces Salomé qu'il serait difficile de distinguer parmi des danseuses de la rue du Caire. (1) Si une Salomé avait l'esprit de porter un voile bleuâtre sur la tête et « des caleçons noirs semés de mandragores » et de dire en zézayant un peu, d'un air enfantin » sa phrase implacable : « Je veux que tu me donnes la tête de Iokannan » elle aurait droit à la gratitude de quelques spectateurs (2). Mais la plupart réclament la

avait personnifié dans *la Prise de Troie* le personnage de Cassandre. A cette création linéaire et classique il fallait donner le pendant tumultueux et moderne que requiert Salomé. Il serait injuste de dire que l'actrice ait échoué dans une tâche si difficile.

(1) L'une des *attractions* de l'Exposition de 1900, à Paris.

(2) C'est ainsi que Flaubert nous présente Salomé dans son conte *La fille d'Hérodiade*.

tête de leur chaste amant sur un ton mélodramatique que pas un d'entre nous ne prend au sérieux (1) ».

Il y aurait lieu encore de signaler dans une œuvre si passionnée et que certains traitèrent de basse et de sacrilège une composition régulière, graduée sous des images orientalement nombreuses et recherchées. Par exemple, la partition et le drame développent tous leurs moyens, et cela avec une fougue d'où ne sont pas exemptes la règle et la symétrie, autour des trois séductions de Narraboth, de Iokanaan et d'Hérode par Salomé (2). C'est un contraste assez piquant de forme et de sujet une combinaison curieuse d'art et d'inspiration.

Je n'omettrai pas la merveilleuse composition et le coloris vif et harmonieux

(1) Lettres à Alfred, *Antée*, 1er Mai 1907.

(2) On sait que le drame musical d'Oscar Wilde et Richard Strauss ne se compose que d'un seul acte, qui dure environ deux heures.

du tableau d'histoire qu'offrit au théâtre de la Monnaie la cour d'Hérode, fastueuse et libertine et néanmoins angoissée par le drame voluptueux qu'elle voyait se dérouler sous ses yeux. Et alors ce cadre dont l'imagination garde l'ensemble et les détails sert à mieux évoquer la courtisane Salomé, perverse jusqu'à donner l'effroi de sa beauté charmeuse, sensuelle et moderne, bien éloignée du rôle tout passif que lui prête le récit évangélique et ayant en plus de l'esprit de vengeance de sa mère Hérodiade des impulsions hystériques. Cette interprétation, au Théâtre, de Salomé — de la femme — est bien à Oscar Wilde et à Richard Strauss. Même en d'autres arts je ne sais si l'on retrouverait l'équivalent identique — je ne dis pas analogue.

A. Stevens, le peintre de la femme moderne, de la femme frivole du Second Empire s'est essayé à l'évocation de Salomé, la courtisane étrange en son exo-

tisme oriental et sa cruauté froide. Il lui a donné je ne sais quelles formes hiératiques de visage avec une expression de perversité sereine. De grands yeux brillent dans la blancheur du visage qu'ombrage mystérieusement une chevelure abondante et fine. Salomé pose bien de face comme si elle ne redoutait aucun regard, comme si elle ne soupçonnait même pas une résistance. Cette beauté tyrannique, ces yeux qui s'irradient de lueurs implacables font mal. Mais on n'a pas la force de les fuir et on continue à en absorber la clarté méchante dans tout l'être avec une morbide jouissance. C'est une grande faiblesse déliquescente devant une force sûre. Le bras nu à la pointe du coude volontaire précise cette impression de despotisme oriental et féminin. Sur le bras gauche des draperies flottent.

Devant Salomé un plateau porte le large coutelas. — Le peintre a représenté l'altière courtisane au moment, semble-t-il,

où elle attend l'exécution des ordres qu'elle donna à Hérode contre Jean le prophète. On sent que cette femme sait ce qu'elle veut et le veut fortement. Ce mélange d'instincts mauvais et de frivolité épouvante. Si l'artiste nous a épargné le spectacle de la tête coupée on devine très bien que quand celle-ci sera apportée à la danseuse elle n'hésitera pas avec une sorte de tranquillité qui semblerait devoir être inconsciente à recevoir le sanglant trophée et à le porter elle-même à sa mère, en cela «digne fille d'une exécrable mère(1)».

---

(1) Il y a aussi de Truelner au Musée Moderne de Bruxelles une Salomé dont la chair a des éclats de feu.

TABLE DES ESSAIS

